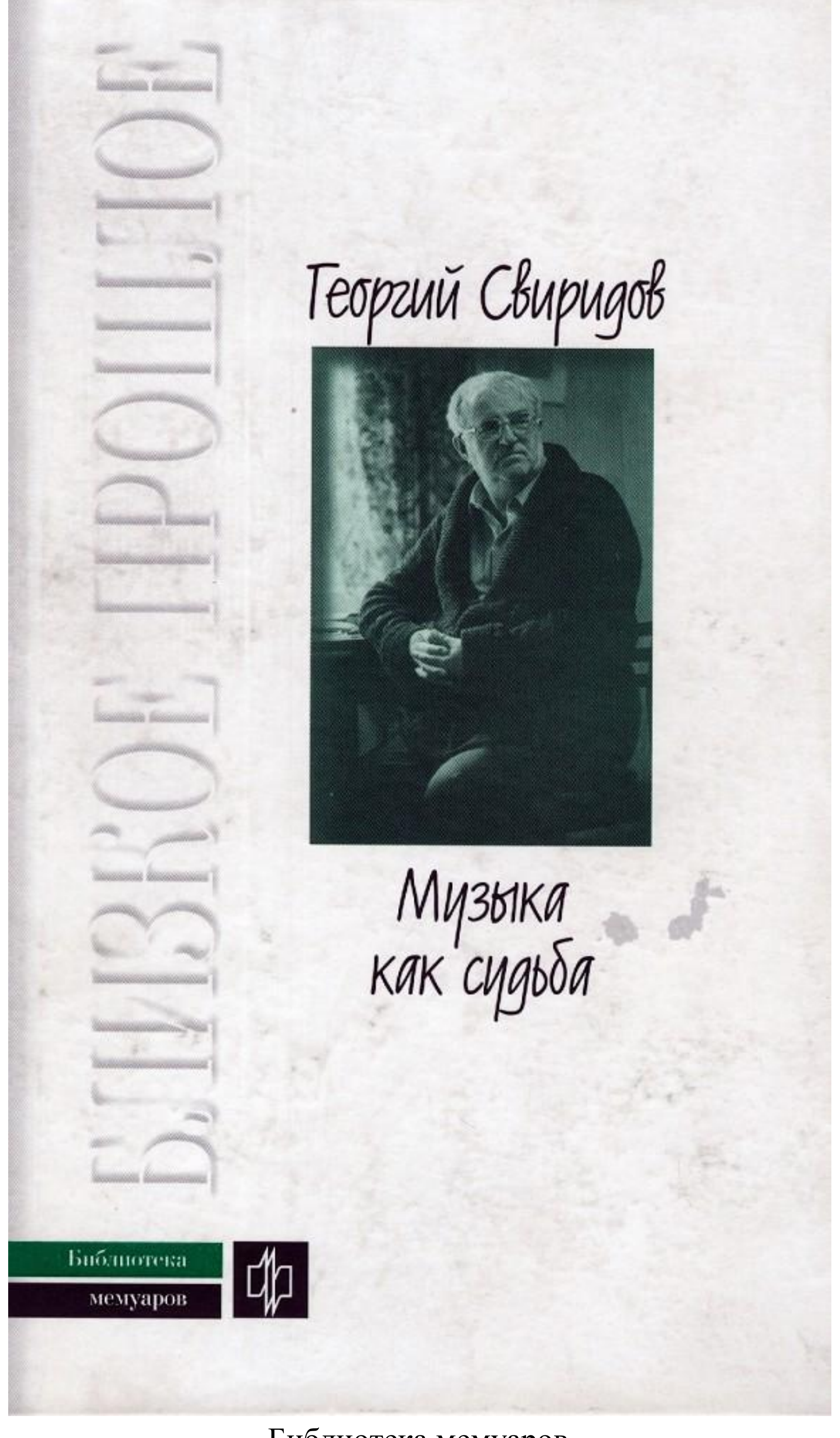
Георгий Свиридов

Музыка как судьба



Библиотека мемуаров
МОСКВА МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ 2002

УДК 78.03(09) (947+957) (092)
ББК 85.315.3
С 24

ФЕДЕРАЛЬНАЯ ПРОГРАММА
КНИГОИЗДАНИЯ РОССИИ

Составитель,
автор предисловия и комментариев —
Александр Сергеевич БЕЛОНЕНКО

Научное редактирование — Сергей Иванович СУББОТИН

Серийное оформление — Константин Георгиевич ФАДИН

ISBN 5-235-02440-0

Из чего рождается гармония

Георгий Свиридов не нуждается в особом представлении для читателей, тем более для любителей музыки. Ведь не надо усилий, чтобы вызвать в памяти знакомую мелодию, известный с детства звуковой образ, ассоциацию. Она воспринимается как некое природное, точнее, соприродное явление, как неотъемлемая часть ландшафта России. «У Свиридова, — говорил композитор Валерий Гаврилин, — по-естественному, чем жизнь вся держится...»[1]

Музыка Свиридова живет собственной жизнью. Далеко не каждый человек, смотрящий новости по ОРТ, знает имя автора звуковой заставки к программе «Время», этой музыки с повелительным наклонением «Время, вперед!», ставшей символом нашей стремительной эпохи. Не говорю уж о «Романсе» из «Музыкальных иллюстраций к повести А. С. Пушкина "Метель"». Он стал теперь не то что фольклорным, почвенным, а «подпочвенным», — приезжая в Москву, я часто слышу его в переходах метро. Говоря словами А. Блока — «потонул в народной душе».

«Георгий Васильевич Свиридов — русский гений, который по-настоящему еще не оценен. Его творчество будет иметь огромное значение в грядущем возрождении русской культуры», — сказал академик Д. С. Лихачев[2]. Свиридов не только по-настоящему не оценен. Он еще и неизвестен по- настоящему, унеся с собой в могилу много тайн и своего творчества, и своей жизни. Достаточно сказать, что сейчас, когда удалось более или менее точно выявить корпус его сочинений[3], стало очевидно, что около половины из них еще не были ни исполнены, ни опубликованы[4].

Совсем недавно открылся новый Свиридов — автор своеобразных литературных произведений, летучих записей, собранных в толстые тетради. Они приоткрывают дверь в потаенную жизнь свиридовской души и ума.

Внешне жизнь Свиридова была обычной, без каких-либо необыкновенных дел и приключений. Главными событиями в ней были бесчисленные часы, проведенные за роялем или за столом, когда он писал партитуру. Но это был человек «с

---

[1] *Гаврилин В.* О музыке и не только... СПб.: Издательство писателей «Дума», 2001. С. 277.

[2] В сентябре 1998 г., когда я обратился к Д. С. Лихачеву за поддержкой, эту фразу он собственноручно вписал в письмо на имя президента РФ Б. Н. Ельцина по поводу музеефикации государственной дачи № 23 в поселке Жуковка-2, где последние годы жил Свиридов. (Копия письма хранится в моем личном архиве. — *А. Б.)*

[3] В 2001 г. Центр по изучению творческого наследия Г. В. Свиридова (Свиридовский институт) выпустил в свет исследование: Георгий Свиридов. Полный список произведений: Нотографический справочник/ Сост. А. Белоненко. М.; СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. Так как к нему придется в дальнейшем часто обращаться, то для удобства его название будет сокращено до аббревиатуры ПСП, а далее будет указываться порядковый номер, под которым числится то или иное произведение в Списке.

[4] В изданном Национальным Свиридовским фондом плане-проспекте полного собрания сочинений композитора неопубликованных ранее произведений наберется на пятнадцать томов, т. е. ровно на половину всего тридцатитомного собрания.

биографией». Обыденное, повседневное преображалось, становилось фактом творчества. Не случайно Свиридов говорил о Блоке: «Настолько была грандиозная личность, что биографией становились факты не столь уж и значительные, например, женитьба, любовь...»

Именно в музыке отразилась подлинная биография композитора. Тайна преображения «сора жизни» в гармонию одна из самых величайших тайн на земле. Ее вряд ли можно познать, к ней только можно прикоснуться. Когда-нибудь, по мере открытия и раскрытия всех фактов творчества Свиридова, эту истинную его биографию можно будет попытаться прочесть. В осмыслении этой главной биографии, без сомнения, значительную роль сыграют сохранившиеся письменные свидетельства о «трудах и днях» композитора. Одним из таких важнейших источников станут тетради разных записей, которые он вел на протяжении многих лет жизни.

В личном архиве Свиридова хранится большое количество записей. Их можно найти повсюду — на клочках бумаги, в телефонных книгах, справочниках Союза композиторов, на листах нотной бумаги, на полях книжных или журнальных страниц. «Размышления вслух» сохранились на аудиокассетах, на бобинах с магнитной пленкой. Беседы и записи репетиций запечатлелись на редких кадрах видеозаписи, кино- и телевизионной хроники. Но самые ценные источники, конечно,— тетради и блокноты с записями.

Трудно сказать, когда Свиридов завел привычку делиться своими мыслями с бумагой. Вряд ли он вел записи до и после войны — и времени не было, и опыт жизни в ту крутую эпоху подсказывал, что это небезопасно. Первые маленькие записные книжки и блокнотики относятся к 1960-м годам. Судя по содержанию, побуждением к записям в них послужило желание зафиксировать путевые впечатления первых поездок за границу, во Францию, в начале и конце 60-х годов. Впечатления, судя по записям, были сильные, неизгладимые, а так как ни сам Георгий Васильевич, ни его жена Эльза Густавовна не умели фотографировать и потому у них не было фотоаппарата, то миниатюрная записная книжка и шариковая ручка, только что появившаяся в это время, стали главным орудием «съемки» увиденного. В путевых «парижских» блокнотах есть рисунки соборов, памятников архитектуры. Первые маленькие тетради заполнялись обоими супругами, причем каждый вел свою собственную тетрадь. К концу 1960-х годов в записных книжках Георгия Васильевича наряду с номерами телефонов появляются отдельные короткие записи: цитаты из прочитанных книг, иногда впечатления от прочитанного или услышанного. Наконец, в это же время появились и отдельные тетрадки с записями собственных суждений по разным поводам. Иногда Георгий Васильевич просил жену записывать его мысли. Как правило, это она делала под его диктовку. Я об этом знаю достоверно, так как сам позднее записывал мысли дяди по его просьбе. Так в тетрадях и отразилось три почерка — Георгия Васильевича, Эльзы Густавовны и (немного) мой.

Потребность записывать свои мысли появилась в тот момент, когда в сознании Свиридова зрел существенный поворот, когда им преодолевался очередной перевал на его духовном пути. Эти записи отличаются краткостью изложения. Емкая мысль с множеством подтекстов, сжатая порой до предложения, до афоризма. Надо сказать, такая емкость характерна и для музыкального творчества Свиридова. Он не любил пространные формы, как он говорил, «музыку с подводами». Его большие композиции, как правило, составные, построены из простых форм. Его излюбленная форма — песня. Это он взял от обожаемых им романтиков, от культа лирического стихотворения, от русского романса, от немецкой Lied. А литературные традиции идут скорее от его тайной любви к В. В. Розанову. Впрочем, может быть, и от Дневников А. Блока, которые он хорошо знал. Он прекрасно изучил традицию, если можно так сказать, «композиторской словесности». Многие композиторы Нового и Новейшего времени оставили после себя литературное наследие. Свиридов внимательно читал своих предшественников и современников — от «Записок» М. И. Глинки и «Мемуаров» Г. Берлиоза до «Хроники моей жизни» И. Ф. Стравинского и воспоминаний С. С. Прокофьева. Был знаком он и с «Testimony» Д. Д. Шостаковича[5]. В его записях есть цитаты из «Дневников» П. И. Чайковского, писем М. П. Мусоргского. Свиридов хорошо понимал, для чего и с какой целью композиторы обращались к слову. Полагаю, что и сам вел записи, сознавая, что они могут быть интересны не только родным или ученым, как он любил говорить, «спецьялистам» (это словечко А. Блока). Среди его «размышлений вслух», записанных им на аудиокассету, есть одно, посвященное Д. Д. Шостаковичу. Свиридов размышляет об исторической оценке своего предшественника: «Фигура эта глубоко сложная, глубоко противоречивая. Для того чтобы его постигнуть, нужно прежде всего узнать все его сочинения. Все сочинения должны быть изданы. Теперь... Необходимо издать все его статьи, заметки, дневники, его воспоминания, изданные за границей. Издать все, что он говорил, что он писал. Это должно быть тщательным образом все изучено. Сам ли он писал или подписывал — это вопрос другой, пусть

---

[5] Свиридов никогда публично не высказывался относительно проблемы авторства воспоминаний Д. Д. Шостаковича, но когда его попросили подписать письмо, осуждающее автора публикации Соломона Волкова, то он отказался это сделать. Этот факт не прошел незамеченным. См.: *Schwarz B.* Music and Musical Life in Soviet Russia: Enlarged Edition, 1917—1981. Bloomington: Indiana University press, [1983]. P. 575. Свиридов не сомневался в том, что литературная обработка принадлежит Волкову, но не видел в этом ничего предосудительного, так как жанр литературной обработки мыслей того или иного композитора, да и не только композитора, имеет свою давнюю историю и, самое главное, имеет полное право на существование. Никто же никогда не сомневался в подлинности мыслей Гёте, записанных Эккерманом. Д. Д. Шостакович часто прибегал к помощи музыковедов. Многие из статей, опубликованных под его фамилией, были написаны совместно с кем-либо из критиков. Георгий Васильевич прекрасно знал имена этих критиков. Думаю, что из истории с Testimony Свиридов извлек для себя урок. Во всяком случае, свои записи он предпочитал вести собственноручно, чтобы потом не было кривотолков относительно их происхождения...

изучают. Все, что касается этого человека, должно быть изучено»[6]. Как-то в беседе со мной он бросил реплику, показывая на свои тетради: «Все это когда-нибудь будет опубликовано...» Конечно, он не мог предполагать, как скоро это произойдет.

Толстые тетради (вероятно, самые интересные для широкого читателя) завелись на столе Георгия Васильевича в 1970-е годы. Как я догадываюсь, тут сыграли роль обстоятельства жизни того времени, особенно события 1973 года, весьма знаменательного в биографии композитора. Кончина в этом году горячо любимой матери, тяжело пережитая Свиридовым, и последовавшая затем затяжная серьезная болезнь его; внезапная смерть очень близкого человека, соратника, выдающегося дирижера А. А. Юрлова и, наконец, драматичный уход с поста председателя правления Союза композиторов РСФСР — вся цепь этих событий, несомненно, повлияла на его впечатлительную душу. Приближалось шестидесятилетие, «телега жизни» неумолимо катилась вниз... Рождались новые, зрелые чувства, вызревала новая, как он любил говорить, *идея жизни.*

Первые пять тетрадей велись с небольшими перерывами в течение одиннадцати лет (с 1972 по 1983 год). Это был конец целой эпохи и, как оказалось, конец советского государства, советского строя. Позднее, вспоминая эпоху, как он сам ее называл, «брежневского консерватизма», Свиридов напишет: «Это была эпоха глубоких предчувствий. В ней вызревала большая национальная мысль, находившая себе сильное творческое выражение...»

Для самого композитора в творческом отношении 1970-е — начало 1980-х годов оказались необыкновенно плодотворными. Достаточно привести список созданного и замышленного. Концерты для хора «Памяти А. А. Юрлова» (1973) и «Пушкинский венок» (1978), кантаты «Весенняя кантата» на слова Н. Некрасова (1972), «Барка жизни» (1974) и «Ночные облака» (1979) — обе на слова А. Блока, хоровые поэмы «Ладога» на слова А. Прокофьева (1980) и «Лапотный мужик» на слова П. Орешина (1981), «Гимны Родине» на слова Ф. Сологуба (1978) и двенадцатичастный хоровой цикл на слова А. Блока «Песни безвременья» (1980), поэма для голоса с фортепиано «Отчалившая Русь» на слова С. Есенина (1977). И это не считая отдельных хоров и сочинений в других жанрах. А еще — незавершенные мистерия «Россия» на слова А. Блока и кантата «Светлый гость» на слова С. Есенина, оратория-концерт «Русская старина» на слова И. Бунина, С. Есенина и Б. Корнилова, кантата «Бич Ювенала» на слова пушкинских эпиграмм, «Птицы радости и печали» на слова А. Блока для солистов, женского и смешанного хоров в сопровождении симфонического оркестра. И еще целая серия композиций на слова разных поэтов: «Из Пушкина» (куда должны были войти два монументальных монолога для баса с оркестром «Памятник» и «Гробница Кутузова»), «Из Рубцова», «Из Кайсына Кулиева»...

---

[6] Компакт-диск 3, серия Speech, файл 80-а, № 4. Личный архив Г. В. Свиридова. Выражаю свою благодарность Министерству культуры РФ за предоставленную возможность создания звукового архива Г. В. Свиридова на средства гранта президента Российской Федерации.

И наконец, «Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого "Царь Федор Иоаннович"» (1973). Это в своем роде ключевое сочинение. От него протянется линия к вершинному периоду творчества Свиридова. Постепенно у композитора вызревает идея обращения к православному обиходу как поэтическому источнику творчества. Рабочие нотные тетради дают возможность обнаружить начало и проследить по времени постепенную трансформацию этого творческого замысла. По годам это выглядит следующим образом:

1978 — «Из песнопений Пасхи» (для баса соло, смешанного хора и симфонического оркестра);

1979 — «Песни Великой Субботы» (для баса соло, смешанного хора и симфонического оркестра);

1981—1985 — «Обедня» (для смешанного хора без сопровождения);

1985 — «Величание Пасхи» (для чтеца, смешанного и детского хоров);

1985 — «Из мистерии» (для смешанного хора с симфоническим оркестром).

С 1985 года и до 11 декабря 1997 года, когда разразился третий обширный инфаркт, унесший жизнь композитора, он работал над своим последним произведением, ставшим своеобразным его духовным музыкальным завещанием. Теперь, когда нотные рукописи в основном разобраны, можно представить масштаб этого замысла[7]. Дело в том, что подготовленное самим Свиридовым к печати произведение «Песнопения и молитвы» — всего лишь малая, надводная часть музыкального «айсберга», таящегося в рукописном море личного архива композитора. Если исполненная редакция «Песнопений и молитв» насчитывает 16 частей[8], то в композиционный план основного сочинения, имеющего условное название «Из литургической поэзии», входит 43 (сорок три!) наименования.

«Из литургической поэзии» — произведение, в котором традиционные для православного богослужения тексты переложены композитором как для хора без сопровождения (что соответствует неписаному канону православного богослужения), так и для солистов, хора в сопровождении оркестра. Это — высокое духовное искусство, только выраженное в смешанных, церковных и светских формах. И все же, говоря словами самого Георгия Васильевича, в нем «царит высокоторжественный дух православного богослужения».

Таков оказался внутренний смысл эволюции свиридовского творчества, таков оказался духовный путь великого художника, русского человека незаурядной

---

[7] С историей намерения писать литургическую музыку и создания «Песнопений и молитв» читатель может познакомиться в моей статье «Хоровая "теодицея" Георгия Свиридова», помещенной в 21-м томе полного собрания сочинений Георгия Свиридова (М.; СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001).

[8] Судя по рукописям, конечная редакция самих «Песнопений и молитв» представляла собой композицию из 27 номеров. Удалось издать 26 номеров, так как один номер, пожалуй, вершинный во всей этой композиции, на слова «предначинательного» 102-го псалма «Благослови, душе моя, Господа...» остался только на аудиокассете, и еще предстоит серьезная реставрационная работа по его воссозданию.

натуры во всей ее полноте и многогранности, пережившего со своим народом все бури и лихолетья XX века.

Георгий Васильевич Свиридов прожил долгую жизнь. Он родился незадолго до революционных переворотов 1917 года — 16 (3) декабря 1915 года[9]. На его глазах прошло падение Российской империи, становление, взлет и крушение советского строя, распад СССР. Он пережил две революции, три войны, годы нэпа, сталинскую эпоху.

Он имел возможность встречаться с людьми самых разных слоев общества. Перед ним прошла череда партийных руководителей, от Ленина до Горбачева. С некоторыми из них он был лично знаком, за остальными мог наблюдать невооруженным глазом, имея дело с ближайшим окружением генеральных секретарей КПСС, аппаратом ЦК КПСС, руководителями государства.

Безусловно, как человек искусства, он больше всего общался со своими коллегами. Еще мальчиком, когда учился в Курске, он посещал концерты приезжавших на гастроли выдающихся музыкантов, слышал легендарных Нежданову и Собинова, Платона Цесевича и молодого Юрия Брюшкова, аккомпанировал входившей в моду Клавдии Шульженко. Переезд в Ленинград в 1932 году обрушил на юного провинциала массу впечатлений, уже не только музыкальных. Конечно, в первую очередь его вводили в жизнь учителя и музыкантское окружение. Он знал всю композиторскую элиту города, а Ленинград в то время располагал опытным и наиболее передовым отрядом композиторов, музыковедов, дирижеров. Щербачев, Асафьев, Рязанов, Штейнберг, Шостакович, Малько, Гаук, Самосуд, Дранишников, Климов, Оссовский — эти имена составили гордость советской музыки. Позднее, в Москве, студент Свиридов познакомился с Н. Я. Мясковским, В. Я. Шебалиным, Ю. А. Шапориным. После войны — с ленинградцами и москвичами, тяготея к композиторам шостаковического круга — Р. Бунину, М. Вайнбергу, В. Рубину. Среди его товарищей студенческих лет были Николай Ган и Леон Ходжа-Эйнатов, Галина Уствольская и Дмитрий Толстой. Позднее, будучи секретарем Союза композиторов СССР, а потом и первым секретарем СК РСФСР, он познакомился с музыкой композиторов почти всех союзных республик. Знал и ценил музыку композиторов разных национальных школ. Его привлекало творчество грузина Мшвелидзе и азербайджанца Амирова, латыша Дамбиса и эстонца Тамберга, белорусских композиторов Богатырева и Мдивани[10].

---

[9] К сожалению, до сих пор нет монографии, охватывающей весь жизненный путь композитора. Впрочем, она еще и не могла появиться, так как время публикации первичных источников, архивных материалов, воспоминаний, писем наступает только сейчас. Тех, кто хочет поближе познакомиться с биографией Свиридова, отсылаю к книге моего учителя, доктора искусствоведения А. Н. Сохора «Георгий Свиридов», второе, расширенное издание которой, вышедшее в свет в 1972 г., до сих пор не потеряло своей ценности. В ней Сохор, в полном соответствии с литературным этикетом времени, что называется, эзоповым языком, сумел многое сказать из того, что было близко и дорого Свиридову.

[10] В библиотеке Свиридова есть справочник Союза композиторов СССР, изданный в 1987 г. В этой маленькой книжице примерно у сотни имен композиторов и музыковедов разных республик сохранились краткие, но очень выразительные характеристики, данные Свиридовым (так что

Был и небольшой круг самых близких ему по духу (но таких разных!) композиторов – Отар Тактакишвили и Валерий Гаврилин, Вельо Тормис и Вадим Веселов, Борис Чайковский и Роман Леденев.

Юноша посещал клавирабенды Прокофьева, Софроницкого, Юдиной, Игумнова, Гилельса, Рихтера, слышал Ивана Ершова и Максима Михайлова, Александра Пирогова, Павла Андреева и Николая Печковского, Зою Лодий, Софью Преображенскую, Надежду Обухову. Кировский театр, МАЛЕГОТ, Большой театр с их знаменитыми труппами и замечательными дирижерами, — можно до бесконечности продолжать этот великолепный ряд... Программы Филармонии еще блистали тогда именами прославленных мировых музыкантов. Он бывал на концертах Артура Шнабеля, Курта Фуртвенглера, Бруно Вальтера, всех известных музыкантов, приезжавших в Ленинград в те годы[11]. И молодым Свиридов все это впитывал в себя, как губка. Словом, он рос и воспитывался в пору подлинного расцвета отечественного музыкального искусства, что бы теперь ни говорили о том времени в истории нашей страны.

Благодаря известности, которую принес ему, 19-летнему учащемуся техникума, пушкинский цикл романсов, Свиридов к концу 1930-х годов вошел в круг художественной интеллигенции Ленинграда. Он рано стал писать музыку для театра и кино. В конце 1930-х — в 1940-е годы он застал в ленинградских театрах плеяду замечательных режиссёров и актеров. Он бывал в Москве и хорошо знал московские театры. Шостакович рекомендовал его патриарху русского театра В. И. Немировичу-Данченко[12]. Свиридов сотрудничал с режиссерами Н. Рашевской, В. Кожичем, Н. Акимовым и А. Таировым. В начале 1950-х годов в Театре Аркадия Райкина он познакомился с молодым Борисом Равенских. Позднее, в начале 1970-х, с легкой руки Равенских начнется продолжительное сотрудничество Свиридова с Малым театром — последнее театральное увлечение композитора. Со многими актерами Пушкинского театра, БДТ, Театра им. Комиссаржевской и Театра комедии Свиридов был хорошо знаком. Черкасов, Толубеев, Полицеймако, Честноков — эти имена Свиридов знал не понаслышке. Русский театр 1930 — 1940-х годов, несомненно, повлиял на композитора, на декламацию и просодию его музыкальной

Свиридов успел еще написать краткий курс истории советской музыки...). Иногда вся характеристика состоит из упоминания одного сочинения, безотносительно к жанру, вплоть до песен Марка Фрадкина или Александра Колкера, чье творчество он ценил. Пусть мал был тот или иной золотник, но он был ценен для Свиридова как проявление таланта, творческой индивидуальности.

[11] Своими воспоминаниями о музыкальной жизни Ленинграда и Москвы дядя поделился, когда я писал статью о первых годах его творчества. См.: *Белоненко А. С.* Начало пути (К истории свиридовского стиля). - В кн.: Музыкальный мир Георгия Свиридова. М.: Сов. композитор, 1990. С. 146-164.

[12] Д. Д. Шостакович должен был писать оперу по драме А. Н. Островского «Гроза». То ли ему было некогда, то ли его не заинтересовал в то время замысел, но он рекомендовал вместо себя своего подающего надежды ученика. Свиридов ездил в Москву, вел переговоры с Немировичем-Данченко, но из этого так ничего и не получилось. Либретто оперы писал М. А. Булгаков, о чем позднее Свиридов узнал от Елены Сергеевны Шиловской.

речи, на его интерес к психологически достоверным характеристикам и портретам в музыке.

В записях Свиридова нашла отражение и его работа в кино. Композитор любил киномузыку. Изображение, актерская игра всегда привлекали его, давали импульс его собственному воображению. Он ценил свою работу и общение с кинорежиссерами. С некоторыми из них, такими, как С. А. Герасимов (предполагалось участие Свиридова в создании фильма «Юность Петра») и С. Ф. Бондарчук, у него сложились хорошие личные отношения. Не говорю уже о дружбе композитора с М. А. Швейцером и его неизменной помощницей С. А. Милькиной.

С детских лет в жизни Свиридова важное место (пожалуй, не уступающее музыке) занимала книга, печатное слово. В Курске он учился в школе с «библиотечным уклоном», где прекрасно преподавали литературу, а практику ученики проходили в городских библиотеках. Приехав в Ленинград, молодой Свиридов сразу записался в библиотеку выборгского Дома культуры, а чуть позже — Дома писателей. Библиотеку, открытые собрания и лекции, проходившие в Доме писателей, он исправно посещал.

Свиридов был страстный книгочей. При всех его бесконечных скитаниях и переездах, в домах, где он жил, всегда бывала приличная, хорошая подборка книг. В его последней московской квартире на Большой Грузинской собрана великолепная библиотека, насчитывающая около двух с половиной тысяч книг и журналов. В ней прекрасно представлена поэзия, как русская, так и мировая, классическая литература от Софокла и Еврипида до Томаса Манна и Уильяма Фолкнера. Не говоря уже о русской литературе, от «Слова о законе и благодати» и «Повести временных лет» до последних романов Виктора Астафьева и Валентина Распутина.

В первой же «толстой» тетради, в записи под заголовком «О главном для меня», композитор определяет свое творческое credo: синтез Слова и Музыки. Словоцентризм Свиридова — не столько от творческого влечения, сколько от миро-воззрения, в котором Слово играло решающую роль. Сакральное литургическое Слово и классическая русская поэзия, в значительной степени выросшая из этого же Слова, формировали сознание юного Свиридова.

Свиридов хорошо знал писательский мир. Здесь у него было много друзей, пожалуй, больше, чем среди композиторов. Он был в курсе всех событий в среде литераторов, пристально наблюдал за литературным процессом, за борьбой литературных направлений и журналов, внимательно следил за каждой новинкой... Все это отразилось в его записях.

В самом конце 1930-х — в 1940-е годы он познакомился с М. М. Зощенко, е поэтами Николаем Тихоновым, Н. В. Крандиевской, Александром Прокофьевым, Николаем Брауном, Вадимом Шефнером, позднее с М. Дудиным и Г. Горбовским. Песни на слова Роберта Бёрнса сблизили его с С. Я. Маршаком. Он был в дружеских отношениях с А. Т. Твардовским, который познакомил композитора с А. И. Солженицыным. Сочинения на слова Сергея Есенина и Владимира Маяковского привлекли внимание родных и близких людей великих поэтов. Он знал лично

Екатерину и Александру Есениных и Людмилу Маяковскую, Лилю Брик и «тихого еврея» Павла Ильича Лавута, воспетого им вслед за Маяковским в «Патетической оратории».

Свиридов был знатоком и ценителем современной русской прозы. Был знаком с Л. Леоновым, встречался с М. Шолоховым. Ф.Абрамов и В.Астафьев, В.Белов и В. Распутин, В. Крупин, Е. Носов и В. Лихоносов — книги этих писателей с дарственными надписями, так же как и письма их, хранятся в библиотеке композитора. Многие из названных (быть может, кого-то я забыл) бывали дорогими гостями в свиридовской квартире на Большой Грузинской. В писательском кругу он находил идейную поддержку, ибо в современной русской литературе ощущал важное для общества движение, в котором он видел и себя.

И все же главное в его записях — поэзия. Это естественно, так как композитора прежде всего влекло поэтическое слово — от него, как правило, шел импульс свиридовского творчества. Антология поэзии, собранная в его вокальной музыке, — свидетельство высокого, безукоризненного вкуса. Даже у поэтов скромных, что называется, не первого ряда, композитор находил замечательные поэтические строки. В выборе поэтических имен и стихотворений наиболее точно отразились подлинное отношение к разным поэтам, предпочтения Свиридова в мире поэзии. Здесь оказались соединенными Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Бальмóнт, Бунин, Блок, Есенин, Маяковский, 3. Гиппиус, Ф. Сологуб, Клюев, Хлебников, Орешин, Пастернак, Твардовский, А. Прокофьев — это только имена «старших» русских поэтов. В записях Свиридова многие из них упоминаются, о некоторых есть разные, в том числе и нелицеприятные слова. Но что бы ни писал композитор о Маяковском или Пастернаке, читателю всегда нелишне будет держать в уме, что Свиридов — автор «Патетической оратории» и кантаты «Снег идет», до сих пор едва ли не лучших произведений на слова этих поэтов в русской музыке.

Любимым поэтом Свиридова был Сергей Есенин. Судьба поэта, неразрывно связанная с судьбой его народа, моцартианство Есенина, отношение к Есенину других поэтов, его современников — все это темы размышлений композитора. О Есенине Свиридов пишет кровью сердца, страстно, точнее даже сказать, пристрастно. Любого критика Есенина, независимо от его места на литературном Олимпе, он подвергает остракизму, уничижительной «антикритике».

Наряду с мыслями о Есенине читатель найдет в записях композитора оценки поэтов русского Серебряного века, поэзии А. Блока, Н. Клюева, 3. Гиппиус, А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштама. В высказываниях Свиридова, разумеется, отразилась его собственная точка зрения, но считаю необходимым еще раз предупредить читателя, что круг его мыслей об описываемых явлениях, в том числе и об этих поэтах, публикуемыми здесь высказываниями не ограничивается. Есть и другие оценки, и другого рода размышления[13].

[13] Вообще читателю необходимо иметь в виду, что настоящее издание, куда вошли далеко не все сохранившиеся письменные источники из личного архива композитора, не может дать адекватного представления обо всем многообразии его взглядов и вкусов. Думаю, что даже тогда,

Новая поэзия всегда влекла к себе композитора, равно как и поэтов влекло имя классика современной вокальной музыки России. Свиридов знал Бориса Слуцкого и Михаила Исаковского, Мустая Карима и Кайсына Кулиева, он был в дружеских отношениях с более молодыми поэтами Станиславом Куняевым, Владимиром Костровым, Владимиром Лазаревым и Юрием Кузнецовым. Он внимательно следил за развитием русской поэтической школы. Библиотека композитора содержит в себе великолепную подборку поэзии 1960-х — начала 1990-х годов. Систематически читая толстые журналы, получая разные альманахи и поэтические сборники, он знал все новинки, всегда интересовался новыми именами, стихотворениями. Многими открытиями он был обязан критикам и литературоведам, таким, как Юрий Селезнёв и Вадим Кожинов, Ю. Л. Прокушев и В. С. Непомнящий. Он ценил ученых-исследователей творчества поэтов. С некоторыми из них он поддерживал теплые отношения, иногда переходящие в дружбу. Именно так сложилось у него общение с замечательным знатоком творчества Н. А. Клюева Сергеем Ивановичем Субботиным, человеком необычной судьбы, физико-химиком по образованию, увлекшимся поэзией и ставшим профессиональным литературоведом.

В свиридовской музыке большую роль играет изобразительный элемент. Композитор не любил мыслить абстрактными звуковыми формулами, в творчестве он шел от поэтического слова или от зримого образа. Сам признавался, что не может писать безо́бразную музыку. Георгий Васильевич обладал не только цветным слухом, но и особенным даром звукового воплощения пространственных представлений, пластических образов. В его творчестве силен созерцательный элемент, значительное место занимает пейзаж. В его произведениях много воздуха, открытого пространства. Есть и конкретные звуковые зарисовки, пейзажи, картины: «Наш Север», «Рыбаки на Ладоге». Композитор воспел Курскую землю, Подмосковье. В его произведениях на слова Пушкина и других поэтов воспет Петербург. Городу его юности более всего посвящено музыки у Свиридова. Петербургские зарисовки присутствуют в музыке к кинофильмам («Пржевальский», «Римский-Корсаков», «Доверие», «Красные колокола»), Не говорю уж о А. Блоке... Он у Свиридова почти весь петербургский — «Петербургские песни», поэма для баритона с фортепиано «Петербург», кантата «Прощание с Петербургом», «Петербургская песенка», «Петроградское небо мутилось дождем...», «Пушкинскому Дому». Есть маленькие, чисто лирические этюды: на слова Николая Брауна написана чудесная хоровая акварель «Зимняя канавка»; есть и величественная «Гробница Кутузова» (пушкинское «Перед гробницею святой...»),

когда будет опубликовано все, что сохранилось в личном архиве, все воспоминания друзей, близких, свидетельства всех, кто общался с композитором, вряд ли окажется возможным составить точную картину истории свиридовской мысли. Можно говорить о его более или менее устойчивых Взглядах, вкусах, привязанностях и пристрастиях, но следует помнить, что сознание Свиридова, как и сознание любого человека, изменялось на протяжении жизни. В своих комментариях я пытаюсь, насколько мне позволяют источники или собственная память, показать разнообразие свиридовских оценок и суждений по разным вопросам, в том числе и в отношении некоторых упоминаемых здесь поэтов.

где в торжественном тихом гимне воспет Казанский собор. У Свиридова слух обладал чудесным даром «вѝдения», а глаз «слышал».

Свиридов был тонким знатоком живописи. Куда бы он ни приезжал, он обязательно шел в музей или картинную галерею. В доме на Большой Грузинской хранится коллекция книг и альбомов по живописи. У него были свои постоянные привязанности, были и короткие, но сильные увлечения. Он великолепно знал древнерусскую икону, любил народный лубок, прикладное искусство, особенно все, что сделано из дерева. Из русских художников выделял А. Иванова, Репина, Сурикова, Нестерова, Петрова-Водкина, Малявина, Григорьева, братьев Кориных и Дейнеку, ценил пейзажи Шишкина и Левитана, миниатюры С. Щедрина и психологические портреты Федотова, книжную графику Билибина и Лебедева, Петербург Добужинского и Остроумовой-Лебедевой. Называю первое, что приходит на память, и знаю наверняка, что этими именами не ограничивается круг особо чтимых русских художников. Он очень хорошо знал в подлинниках и любил французских импрессионистов, что не мешало ему восхищаться испанцами Сурбараном и Эль Греко, Веласкесом и Гойей, голландцами Рембрандтом, Брейгелем и И. Босхом. Из современной живописи его привлекали монументальные полотна Диего Риверы, он обожал «Тайную вечерю» Сальватора Дали. Он ценил любое проявление национального своеобразия в живописи, ему были близки Пиросманишвили и Марк Шагал, фантастичный Анри Руссо и югославские примитивисты. В более молодые годы он не был равнодушен к фантазиям Ж. Миро, к детскому миру Пауля Клее или суховатому геометризму Пита Мондриана. Опять-таки называю имена тех, о ком мы с ним говорили в разное время. Свиридов знал и ценил скульптуру, Родена и Микеланджело Буонарроти, Матвеева, «Рабочего и колхозницу» Мухиной считал выдающимся произведением искусства. Ему очень нравилась современная архитектура, как он говорил, без «барочных завитушек», ценил функционализм, но не рационалистичный, прямолинейный в духе Баухауса или Мис ван дер Рое, а более человечный, с округлостью, с кривой, как у Корбюзье. Это не мешало ему обожать романтичного Райта, он восхищался новой столицей Бразилии, построенной Оскаром Нимейером, очень любил бразильскую архитектуру, хотя никогда не бывал в Бразилии.

В его вкусе к живописи, знании истории изобразительного искусства сыграло свою роль постоянное общение и дружба с выдающимися художниками России — с Е. Е. Моисеенко и М. К. Аникушиным, с Андреем Мыльниковым и Гелием Коржевым. Говорю об этом так подробно потому, что, хотя далеко не все перечисленные имена упоминаются в записях, тема живописи в них присутствует. Конечно, размышляя о театре или об изобразительном искусстве, Свиридов все время держал в уме свое собственное композиторское дело.

Поэзия, литература, искусство, безусловно, занимают важное место в свиридовских записях. Но этим не исчерпывается их содержание. Как мы уже говорили, круг общения Свиридова был достаточно велик и многообразен. Среди его знакомых были и представители мира науки. Я вспоминаю наши длительные

прогулки с ним по дорожкам академического поселка в Ново-Дарьине под Москвой, где Свиридовы снимали дачу у вдовы крупного ученого А. А. Саукова в 1970-1980-е годы. Мы встречались с академиками В. Л. Гинзбургом, Б. М. Вулом, А. М. Прохоровым, и он подолгу беседовал с ними. Здесь же проходили встречи за чаем с семьями академиков М. Д. Миллионщикова и А. Н. Несмеянова. Мне рассказывала Марина Анатольевна Несмеянова, что в их доме на вечерний чай «со Свиридовым» собирались академики М. И. Кабачник и Н. М. Эмануэль, член-корреспондент АН СССР Т. А. Мастрюкова, доктор биологических наук Т. Н. Несмеянова, сестра академика, и его сын доктор химических наук, профессор Н. А. Несмеянов. Ученых физиков и математиков Свиридов знал и раньше, еще с 1950-х годов. Его притягивали необычный для него способ научного видения и объяснения мира, независимые взгляды ученых-естествоиспытателей на многие вещи.

Необходимость обращаться к врачам невольно привела Свиридова к знакомству с медиками. Эти знакомства восходят еще к началу 1950-х годов, когда композитор вынужден был обратиться за медицинской помощью. Он помнил видных врачей старой формации, таких, как академик Петров и профессор Можайский. Позднее в Москве он познакомится с такими крупными светилами, как невропатолог Боголепов и нефролог Сура.

В 1960—1970-х годах, когда Свиридов возглавлял Союз композиторов России, неоднократно избирался депутатом в Верховный Совет РСФСР, ему приходилось встречаться с людьми самых разнообразных профессий — с военачальниками и директорами крупных заводов, с министрами и рабочими, с представителями высших эшелонов партии и государства. Но он мог запросто разговориться и найти общий язык с человеком улицы. Сколько раз я бывал свидетелем или участником таких разговоров на Тишинском рынке, куда любил ходить Георгий Васильевич, или на рыбалке на Москве-реке, где с кем только не приходилось встречаться.

Разумеется, записи, которые вел Свиридов, не объемлют всего богатства и разнообразия его идей, всего того, что хранила в себе его необыкновенная по силе и цепкости память. А сколько содержательных бесед, сколько искрометных свиридовских реплик и неожиданных, порой парадоксальных мыслей осталось незаписанными! И сколько людей теперь сожалеет, что в свое время не запечатлели их на бумаге или на аудиокассете!

И все же, несмотря на то, что Георгий Свиридов был широкоизвестным композитором и общественным деятелем, во всей полноте проявлений своей натуры и своеобразии личности он был знаком лишь ограниченному кругу людей — родных, близких друзей. Но каждый, кто знал его более или менее близко, понимал, что этот человек — крупное, значительное явление... Мне посчастливилось знать его много лет с тех пор, когда я сам ходил пешком под стол, с начала 1950-х годов.

Насколько Бог дал мне ума и наблюдательности, на основе своих многолетних наблюдений и длительного общения с Георгием Васильевичем могу судить, что дяде моему Природа отпустила, что называется, сполна. Не говоря о его необыкновенных музыкальных способностях, о его даре к творчеству, это был в

высшей степени незаурядный человек. Его отличали широта ума, острый, наблюдательный взгляд, феноменальная память. Это был человек несгибаемой воли, но при этом умевший соблюдать политес, быть обходительным, импозантным. Общительный, остроумный, он умел сразу находить общий язык с людьми любого социального положения, от крестьянина до руководителя государства. В то же время Свиридов проявлял себя как человек весьма непростой, непредсказуемый. С одной стороны, он испытал замечательное чувство братства, товарищества, через жизнь свою он пронес постоянство дружбы, пусть не со многими, но пронес. С другой стороны, ему не чуждо было и лицедейство. Я не раз наблюдал блестяще разыгранные им спектакли, когда люди даже не подозревали, что на самом деле прячется за маской, которой он виртуозно пользовался. Он был натурой страстной, человеком сильных чувств. Я знал его в редкие, счастливые минуты его жизни. Наблюдал проявления его любви, видел его, когда он бывал в радости. Я знал все оттенки его веселости, его чисто русского юмора, поворачивающегося то горькой иронией, то полнокровным, жизнелюбивым смехом. Но он был и человеком, что называется, крутого нрава. Я видел его в гневе, сам попадал под его горячую руку — не приведи Бог кому-нибудь такие испытания... В нем одновременно жили проповедник и актер, в нем совмещались любимый им Серафим Саровский и Митя Карамазов... Общительный по природе, он жил достаточно одиноко, замкнуто. К старости, с потерей сил, в нем проснулись недоверчивость, постоянное опасение, что его непременно обманут, предадут... Под конец жизни стал более снисходителен к человеческим слабостям, стал прощать ошибки.

Он был необыкновенно требователен к себе, к своему главному — творческому — делу. Но подобное же отношение у него было ко всем, он не спускал ближнему за допущенную небрежность или слабину в деле. Исполнители знали, что работать со Свиридовым – это обрекать себя на муки, кровь, пот и слезы. Не все выдерживали. Уходили, бежали без оглядки. Зато тот, кто смог вынести эту каторгу, достигал блистательного результата, не говоря уж о том, что проходил школу мастерства самого высокого класса. Он бывал неумолим, перед его судом все были равны — и близкие (которым доставалось больше всего), и не близкие. В записях есть нелицеприятные слова, относящиеся к тем, с кем он не только постоянно сотрудничал, но и был в дружеских отношениях. Как правило, слова критики, порой очень резкие, имели свою причину — какой-либо поступок, какое-то высказывание, которое Свиридов воспринимал обидным или незаслуженным по отношению к себе (это в меньшей степени), а чаще — какая-то общественно значимая акция. Так, долго не мог простить Свиридов ценимой им И. К. Архиповой ее участия в деле создания Музыкального общества, которое сопровождалось ликвидацией Всероссийского хорового общества.

Публикация не очень хорошей книги, неудачное выступление по телевизору или занятая кем-то из близких людей общественная позиция, казавшаяся Свиридову неблагородной, — все это могло вызвать нелицеприятную реплику, тут же

заносившуюся в тетрадь. Так, например, ему очень не нравились попытки Д. С. Лихачева, с которым он поддерживал самые дружественные отношения и сотрудничал во вновь созданном Фонде культуры, выступать в качестве публичного политика. Уважая академика А. Д. Сахарова как ученого-физика, Свиридов резко отрицательно относился к его общественной деятельности как депутата Верховного Совета.

Важно также иметь в виду, что тетради разных записей являются плодами ума зрелого художника. Свиридов не только прожил долгую жизнь, он проделал длинный и сложный духовный путь. Как-то он заметил: «Я прожил долгую жизнь. В моей музыке отразились искания русской души».

Именно в свиридовском творчестве странствие его духа и души особенно заметно. Для любого музыканта (из тех, кто хорошо знает музыку Свиридова) это очевидно. Достаточно сравнить Симфонию для струнных (1940) или Фортепианное трио (1945) с «Патетической ораторией» (1959), а ораторию с «Песнопениями и молитвами» (1980—1997) или поэмой «Петербург» (1995). Между этими произведениями лежит дистанция огромного размера. Названные сочинения — этапные в своем роде. В каждое из них композитор, что называется, вложил свою душу, все накопленное мастерство. За каждым просматриваются не только те или иные чисто музыкальные увлечения или поставленные технические задачи, но и определенные идейные устремления и духовные ориентиры. При этом ни одно из названных сочинений не писалось по оказии, в них нет ни грана того, что стыдливо называется «социальным заказом». Все изыскивалось в душе (выражение Свиридова), все рождалось из искреннего творческого побуждения. Эти «документы души» с точностью электрокардиограммы регистрировали состояние внутреннего мира художника. В них можно наблюдать, как в его сознании медленно, исподволь вызревала, как говорил он сам, «национальная идея» «как сокровенная идея, как религиозная идея».

Новая мера вещей, иное понимание смысла и ценностей жизни нашли свое выражение в отношении ко всему, о чем бы ни писал, чего бы ни касался в своих тетрадях Свиридов. Переоценка сопровождалась критикой или даже отрицанием многого из того, что представлялось ему ценным ранее. Эта ревизия наиболее заметна в освещении вопросов искусства.

Предметом наиболее острой критики Свиридова становится современное искусство. В отношении к нему композитор подходит с критериями, напоминающими взгляды на искусство Л. Н. Толстого,— в «Разных записях» читатель обнаружит ссылки на великого русского писателя, на его известные трактаты и дневники. «Основа всему — начала нравственные»,— цитирует Свиридов слова Достоевского. Все левое искусство — а молодой Свиридов в конце 1930-х годов, в момент объявленной официальной идеологией борьбы с формализмом, был одним из самых радикальных приверженцев «новой музыки» — не только перестало его интересовать, но было предано остракизму. Стравинский, Берг, Шостакович, все, на чем воспитывался молодой Свиридов (и в Записях он сам

об этом говорит), все, что служило предметом его подражания, теперь потеряло для него всякий смысл. Теперь он не видит в нем главного для себя — *духовной* ценности, так как приходит к убеждению, что в основе своей это искусство — художество вне веры, без Бога, это искусство, как он считает теперь, под видом изобличения проповедует Зло. К тому же эстетические новации тех же русских футуристов у Свиридова тесно ассоциируются с социальными экспериментами большевиков. И то и другое он осуждает теперь, и то и другое он считает разрушительным, пагубным для России. «Путь "левизны", путь разрушения исчерпан Русской музыкой до конца, как он исчерпан Русской культурой» — таков суровый приговор автора «Патетической оратории» всему «левому фронту искусств», которому он был во многом обязан своим становлением как композитор XX столетия. Вспоминая о дискуссии в доме французского музыкального критика Ростислава Гофмана о современном авангарде, ценность которого отстаивали дети Гофмана, Свиридов заметил, что «пока еще нам трудно понять друг друга. *Россия,* если ей еще суждено существовать, изжила "левизну", которая ей обошлась очень и очень дорого. У французов есть еще и Шартрский собор, и церковь Троицы, и Мадлен, и святой Августин. У них еще все впереди! Вот когда на месте Нотр Дам де Пари будет зловонная яма с подогретой жижей для небрезгливых купальщиков и купальщиц, тогда мы будем разговаривать, понимая друг друга».

Характерна в этом смысле и по-своему драматична эволюция взглядов Свиридова на творчество Шостаковича. История взаимоотношений этих двух выдающихся художников России была совсем не простой и безоблачной. Она изобиловала разными эпизодами, подводными течениями, их пути то сходились, то расходились достаточно далеко. Никто из близких и друзей обоих композиторов никогда об этом не говорил и не писал (полагаю, по вполне понятному желанию не затрагивать этически сложные вопросы). Эта тема оставалась (да и до сих пор остается) terra incognita. Впрочем, и источников, доступных исследователям, здесь не так много[14].

После окончания Центрального музыкального техникума в Ленинграде в 1936 году Свиридов поступил в Ленинградскую консерваторию. По его собственному желанию он был зачислен в класс П. Б. Рязанова. Но после неожиданного отъезда Петра Борисовича в Тбилиси в Союзе композиторов Свиридову посоветовали обратиться к Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, который даже еще и не преподавал в Консерватории. Свиридов позвонил по телефону, и Дмитрий Дмитриевич пригласил его к себе домой. Так в ноябре 1936 года они впервые познакомились в квартире Шостаковичей на улице Марата.

Шостакович стал для юного Свиридова не просто преподавателем по специальности, а Учителем с большой буквы. Свиридову он служил образцом во

[14] Правда, есть самый главный источник — музыка обоих композиторов. Но никто еще не пытался по-настоящему провести сравнительный анализ этих столь резко индивидуальных, но генетически связанных между собой стилей.

всем — в его музыкальных вкусах[15], в отношениях с людьми, в манере поведения, в ведении своих дел. Не говорю уже о том, что Свиридов прошел шостаковическую школу и был во многом обязан этой школе выучкой, мастерством, воспитанием слуха.

Судя по результатам, обучение шло достаточно быстро. Если к окончанию первого семестра первого курса Свиридов положил на стол экзаменационной комиссии скромные Шесть пьес для фортепиано[16], то уже к началу второго курса у него были две партитуры: незавершенной Симфонии[17] и фортепианного концерта, успешно исполненного в торжественном концерте, посвященном 75-летию со дня основания консерватории. Далее — все шло по нарастающей до 1940 года: Свиридов после успеха пушкинских романсов стал известен, его приглашают писать музыку на Мосфильм (в 1939 году)[18], в Театр комедии[19]. Для Театра музыкальной комедии он пишет оперетту «Настоящий жених»[20]. В том же 1940 году он пишет Первую сонату для фортепиано[21], Шостакович с похвалой отзывается о его Симфонии для струнных[22]. Но мало кто знает, что в том же знаменательном 1940 году Свиридов уходит из класса Шостаковича, так и не закончив консерваторию[23]. Камнем преткновения стали шесть песен на слова А. Прокофьева, которые Свиридов принес в класс и получил за них не просто плохую оценку, а строгий выговор, что было не совсем обычно для всегда деликатного со своими учениками Дмитрия Дмитриевича. Среди этих песен были вещи, для взыскательного вкуса

---

[15] Однажды, когда Ирина Антоновна Шостакович в 1998 г. показала мне нотную рукопись-автограф Дмитрия Дмитриевича (до той поры я не держал в руках рукописей Шостаковича), я был поражен сходством в графике нотного письма композиторов. Молодой Свиридов подражал учителю даже в написании нот!

[16] Ученическая работа, в которой отразился поиск ладовой свежести, была исполнена в духе педагогических установок П. Б. Рязанова, замечательного педагога щербачевской школы, воспитавшего целую плеяду композиторов-мелодистов. Среди его учеников были Иван Дзержинский и Василий Соловьев-Седой. Ноты мне удалось обнаружить в библиотеке Петербургской консерватории (см.: ПСП, № 286).

[17] Длительное время она считалась утраченной. Так думал и сам Свиридов. Мне удалось обнаружить партитуру в нашем семейном архиве. Четырехчастная симфония (см.: ПСП, № 252) не завершена. Композитор не дописал финал, причем бросил писать сознательно, не удовлетворившись своим первым большим оркестровым опытом.

[18] Первым фильмом, к которому писал музыку Свиридов, был фильм «Поднятая целина» по сценарию М. Шолохова и С. Ермолинского. Постановка Ю. Райзмана.

[19] Н. Акимов пригласил Свиридова писать музыку к комедии А. Островского «На бойком месте». Премьера состоялась в начале 1941 г. (см.: ПСП, № 297).

[20] В Петербургском театре музыкальной комедии сохранилась партитура, также считавшаяся утраченной (см.: ПСП, № 293).

[21] Считалась утраченной. Мне удалось найти ноты в семейном архиве Свиридовых. (см.: ПСП, № 287).

[22] Симфония для струнного оркестра в четырех частях (см.: ПСП, № 253). Премьера в Большом зале Ленинградской филармонии состоялась 29 декабря 1940 г. (Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Э. Грикуров). В 2000 г. Ю. Башмет со своим ансамблем восстановил концертную жизнь этого произведения.

[23] Многие годы существовала легенда, что Свиридова отчислили за то, что он систематически не посещал лекции и не сдал зачета по немецкому языку. На самом деле все обстояло гораздо сложнее.

небезупречные, такие как «Русская девчонка» или романс «Ой, снова я сердцем широким бедую...», близкие стилю массовой песни. Но были в этом цикле и находки, был в нем поиск новой простоты, а главное, поиск своего собственного стиля. Шостаковичу не понравилось сочинение целиком, он считал, что в нем Свиридов опускается до низменного, впадает в мещанство, простонародность. Теперь уже точно не восстановить, что говорил Шостакович (говорю со слов дяди), но, судя по всему, он сказал какие-то резкие слова, и молодой Свиридов, человек самолюбивый и вспыльчивый, не сдержался, ушел с урока и в класс уже не вернулся.

В годы войны он вновь сблизился с Шостаковичем [24]. Свиридовские инструментальные сочинения середины сороковых годов создавались под сильным обаянием стиля Шостаковича, даже в большей степени, нежели когда Свиридов был его учеником. Бунт закончился. Учитель, со свойственным ему тактом и жизненной мудростью, как бы и не заметил его. Каждое свое новое сочинение Свиридов показывал Дмитрию Дмитриевичу. Шостакович продолжал следить внимательно за развитием своего ученика. В сущности, 40-е годы получились как бы годами дополнительного, послевузовского обучения Свиридова в классе Шостаковича.

Но вот наступает конец 1940-х, труднейшее, глухое время после печально знаменитого постановления ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба"». Постановление било по Шостаковичу, но попало и по Свиридову, по всему военному поколению... Начинается работа «в стол». Шостакович создает одну из своих вершин — цикл «Из еврейской поэзии». В pendant[25] этому циклу Свиридов пишет поэму «Страна отцов» на слова Аветика Исаакяна (тоже «в стол»). В 1948 году появляется его Детский альбом для фортепиано. Шостакович после смерти Сталина через министра культуры Пономаренко добивается разрешения исполнить поэму «Страна отцов» осенью 1953 года и приветствует ее.

И поэма, и Альбом для детей — значительные вехи в биографии Свиридова. Сам композитор это понимал и считал, что именно с них начинается отсчет нового, зрелого этапа в его творчестве. От этих сочинений — прямой путь к его достижениям 1950-х годов — циклу «Песни на слова Роберта Бёрнса» (1955) и, наконец, есенинским: циклу «У меня отец — крестьянин» и «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956). Таковы прямые ступени рождения нового русского стиля Свиридова. Но к есенинским вещам ведет еще одна узкая, окольная тропиночка. В конце сороковых годов Свиридов возвращается к песням на слова А. Прокофьева.

---

[24] Свою роль в этом сыграл И. И. Соллертинский, который сумел свести их в Новосибирске, где Свиридов работал музыкальным руководителем в Пушкинском театре (он находился там в эвакуации).

[25] Pendant (фр.) - пандан – предмет, парный с другим. Таким образом, панданами называются: две картины, равные по величине, похожие одна на другую и назначенные висеть на стене симметрично; две статуи, соответствующая одна другой размером, позой и выражением изображённых фигур; две вазы одинаковой формы и схожей орнаментации, помещённые с той и другой стороны средней вещи в каминной гарнитуре; два одинаковых подсвечника, стоящих на письменном столе по бокам чернильницы, и т. п.

Он прибавляет к ним написанную в 1948 году песню на слова М. Исаковского («Услышь меня...») и дает ему новое название «Деревенская лирика». Позднее, в 1958 году, уже после «Поэмы памяти Есенина», он вновь берется за этот цикл, переставляет номера, немного изменяя в некоторых из них фактуру фортепианного сопровождения, и дает циклу окончательное название — «Слободская лирика». Слобода — это не село и не город, так, посередке. В русской музыке начала XX века есть один герой, не приставший ни к селу, ни к городу. Это — Гришка Кутерьма. Свиридов в своих записях уделяет много внимания этому образу, напророченному России Римским-Корсаковым и конгениальным ему либреттистом Вельским. Свиридов одним из первых увидел, что от Гришки Кутерьмы — прямой путь к шостаковическому «задрипанному мужичонке».

Герои «Слободской лирики» одних корней, одной крови с Гришкой Кутерьмой, с Задрипанным мужичонкой. Но только «братаны крестовые» из «Слободской лирики» сродни тем «крестьянским ребятам-подросточкам», которые «офицерика, да голубчика, прикокошили вчера в Губчека» (Есенин). Все это — лики России. Только *разные* лики.

Шостакович явил миру равнодушных работников и «задрипанного мужичонку» в опере «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), которую он сам определил как трагическую сатиру. Проницательный Сталин одним из первых понял, что хотел сказать Шостакович. Он опасался, что у зрителей могут возникнуть исторические аллюзии[26]. Но Шостакович все же думал о другом. Он не изображал старую Россию, не намекал на Гулаг — он писал *вечную* Россию, как он ее понимал. В отношении Шостаковича к России есть что-то родственное чувствам тех поляков, которых описал Достоевский в «Записках из мертвого дома»: для них вся Россия казалась одним сплошным острогом. Это жизнь в постоянном страхе (вспомним страхи, бродящие по Руси, в шостаковической 13-й симфонии), в ожидании личной беды, смерти («Казнь Степана Разина», 14-я симфония). Единственная, чисто психологическая защита — гиньольный юмор, шутки Макферсона, идущего на казнь. Россия как тюрьма народов. Почти обязательный полицейский участок — в обеих (законченных) операх: столичный — в «Носе», провинциальный — в «Катерине Измайловой». Необразованный, грязный, вечно пьяный, страшный «задрипанный мужичонка» — таким был для Шостаковича русский крестьянин. Словом, Шостакович писал Россию такой, какой он ее видел. Думаю, что здесь следует искать основную причину резко отрицательного отношения Шостаковича к будущему циклу «Слободская лирика». Это было чисто интонационное неприятие, за которым стояло различие миросозерцаний, жизненного опыта, социального происхождения и психологии.

---

[26] По рассказам Г. В. Свиридова, именно И. И. Соллертинский первым выдвинул версию появления знаменитой статьи «Сумбур вместо музыки», считая, что Сталину не понравилась последняя сцена каторги, которая могла вызвать сожаление о троцкистах, сидевших в концентрационных лагерях.

Свиридов жил в той же послереволюционной России, что и Шостакович. Но он сам — выходец из крестьян. Это он о себе писал: «У меня отец — крестьянин». «Разные записи» говорят о том, что Свиридов не питал никаких иллюзий относительно страны, где Бог судил ему родиться, жить и умереть. В финале «Поэмы памяти Есенина» он пропел грандиозную, космических масштабов отходную «деревянной Руси». Но, может быть, именно гибель крестьянской России, потрясшая сознание Свиридова-художника, привела его к тому, что он прозрел особые, духовные реалии в облике своей любимой Родины.

Он писал «невидимый град Китеж», писал «Отчалившую Русь». «Да такой России и не было», — подумает читатель. И будет прав. Действительно, ее не было. Но она была! Только не наяву. У Свиридова, как и у Есенина, — Русь «в сердце светит». «Пишу миф о России», — признается композитор в «Разных записях».

Вспомним слова Кальдерона: «Все на свете — правда». Шостакович и Свиридов видели две разных России, и каждый говорил о России свою правду. Только Шостакович говорил правду о России земной, а Свиридов — о идеальной, небесной...

Подобно тому, как после премьеры оперы «Жизнь за царя» Глинка стал *национальным* композитором, так и «Поэма памяти Есенина» открыла миру явление нового *русского* композитора. Это почувствовал И. Ф. Стравинский, когда ему дали послушать запись «Поэмы» в Ленинграде в 1962 году. «Свиридов — очень русский композитор», — напишет в своем поздравлении по случаю свиридовского юбилея в 1965 году Шостакович. В 1955—1956 годах они — вместе. Шостакович поздравил Свиридова с «Поэмой». Свиридов посвятил Шостаковичу торжественную песнь для солиста, хора и оркестра «Братья, люди!» на слова Есенина (1955).

После «Поэмы» в творчестве Свиридова наступает короткий миг перепутья. 1956—1958 годы — узловой момент в истории нашей страны, все ощущали себя тогда на перепутье, все жили ожиданием перемен. Они пришли, эти перемены, во всех областях жизни, коснулись всего, в том числе и творчества. В это время и в нашей музыке многими осознавалась необходимость движения вперед. Но куда? На этот вопрос каждый художник находил свой ответ. Свиридов также ищет этот ответ. Он обращается к своим старым работам и переделывает их, создает новые, более совершенные редакции, например, цикла романсов на слова Лермонтова (1958). На смену старым, образца 1948 года лозунгам «учиться у классиков» и «следовать традиции» приходят новые — «новаторство», «право на эксперимент». Свиридов видел, как молодежь энергично ищет новое, отправляя свои творческие челны к дальним берегам. На скрижалях молодого поколения были начертаны новые имена, началось увлечение западным авангардом, современничеством послевоенной генерации. Свиридов читает переводы статей из немецкого журнала «Melos», внимательно слушает новую, послевоенную европейскую музыку. Мало кто знает, что он в это время пытается освоить технику двенадцатитоновой композиции,

экспериментирует с тональностью, пытаясь использовать ее более свободно[27]. Но все это его не удовлетворяет. Композитор осознает, что оказался в кризисной ситуации, он понимает, что необходимо искать новое слово, но ему не по пути с молодыми. За их увлечениями Свиридов не увидел поиска нового слова правды. Однако и стоявшее перед ним, как маяк, творчество Шостаковича уже перестало обладать для него притягательной силой. Он понял, что Шостакович сумел продлить жизнь жанру большой симфонии, насытив этот жанр глубоким социальным содержанием, и создал такие образцы симфонической музыки, которые уже сам был не в состоянии превзойти. Для любого же другого композитора этот путь грозил дорогой в никуда, в бескрылое эпигонство. А главное, чистый инструментализм не давал возможности Свиридову выразить свое сокровенное, осуществить столь важный для него синтез Слова и Музыки. Читатель может составить себе некоторое представление, о чем мог тогда говорить Свиридов своим друзьям, из «Разных записей».

Назревал новый бунт. И именно в это время Свиридов вновь возвращается к прокофьевским песням и, наконец, появляется их окончательная редакция («Слободская лирика»). Одновременно он пишет новые песни на слова А. Прокофьева, М. Исаковского и А. Твардовского. Пишет на есенинские слова «На земле живут лишь раз...». Пробует себя в жанре хоровой музыки без сопровождения. Его «Пять хоров на слова русских поэтов» (1958) — это тоже в основном песня. Он приходит к выводу, что песня — это его жанр, его удел, как и Шуберта. Еще в маленькой тетради 1963 года он запишет вещие для себя слова: «Настало время искусства духовного, символичного, статичного и простого. Песня — вот основа нового, качественно нового в искусстве. Песня и обедня». Позднее он повторит эту мысль в одной из толстых тетрадей: «Моя *форма — песня.* Отдельная, заключенная в себе идея».

Свиридов много размышлял над мучившими его вопросами, делился с друзьями сомнениями и критическими соображениями. Он был слишком откровенным, о его бунтарских речах знал Шостакович. Дело обретало нешуточный характер. Последней каплей стала история с «Патетической ораторией»...

Наступила недолгая, но очень плодотворная для советского искусства пора хрущевского либерализма. XX съезд КПСС со знаменитым ночным семичасовым докладом Хрущева о культе личности Сталина, выход множества людей из концлагерей, реабилитация ни в чем не повинных, публикация в «Новом мире» повести А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», полет в космос.

Все это воспринималось с надеждой на лучшее. В музыкальном мире положительно было встречено постановление ЦК КПСС 1958 года «Об исправлении ошибок...» — хоть и куцее, но все же восстанавливающее справедливость по отношению к тем композиторам, которые являлись гордостью

---

[27] Образцом такой попытки выйти из традиционной тональности может служить романс «Силуэт» (1958), вошедший во вторую редакцию цикла романсов на слова Лермонтова.

отечественного искусства. Шостакович в это время пишет одни из самых светлых страниц своей музыки. Его «Праздничная увертюра» приветствует участников открывшегося XX съезда партии. Свиридов выходит из кризиса, написав «Патетическую ораторию» на слова В. Маяковского. В «Разных записях» он сам несколько раз пытается объяснить, как возник этот замысел. Но ни сам автор, ни один из интерпретаторов его творчества — никто не сможет объяснить истинную причину появления «Патетической» на свет. Как-то Гендель, создав свою знаменитую «Аллилуйю» к оратории «Мессия», заметил: «Как писала рука такое, не ведаю, Бог ведает». Музыка такого рода возникает без всяких конкретных причин и рациональных поводов — она вспыхивает, как протуберанец на Солнце, спонтанно, по вдохновению. «Патетическая оратория» могла явиться только в эту короткую эпоху, ни годом раньше, ни годом позже, она родилась благодаря неумолимому зову времени...

К тому же это был момент расцвета сил и таланта самого Георгия Васильевича. Он тогда испытывал полноту чувства «нечаянной радости» жизни. Позднее, на склоне лет, уже после всех пертурбаций с Советской властью, после «новорусской» «славной революции» 1990-х годов, когда Свиридов многое передумал и написал в «Разных записях» беспощадные слова о том, что «Россия со всеми своими мессианскими затеями пошла с молотка», когда он подверг самого Маяковского уничижительной, весьма пристрастной критике (в этом читатель сможет убедиться сам), он все равно не отречется от своего любимого детища. Он верил, что время ниспровержения всяческих основ, которое, как правило, приходит в Россию с каждой новой перестройкой, пройдет и оратория доживет до своего возрождения. Подобное случалось в нашей истории, — ведь после революции 1917 года в России двадцать два года не исполнялась первая великая русская опера — «Жизнь за царя»...

...Это произошло в году 1958-м, в то время когда Свиридов еще работал над «Патетической ораторией». Как известно, Шостакович не любил поэзию Маяковского. И вот однажды, когда Свиридов пришел в очередной раз в гости к Шостаковичу, то за столом, где собрался, как обычно, круг друзей хозяина дома, — коллеги композиторы, музыковеды, исполнители, — возник странный разговор. Шостакович, уже знавший, над чем работает Свиридов, вдруг обратился к нему с вопросом: «Юрий Васильевич, я слышал, что вы пишете на Маяковского?» — «Да, — признался Свиридов, — пишу ораторию. А что?» — «Зачем вы это делаете, ведь Маяковский — плохой поэт!» Свиридов не сдержался: «Кому нравится Маяковский, а кому Долматовский!» На этом разговор прервался. Через некоторое время состоялась премьера «Патетической оратории», и началось ее триумфальное шествие по стране. Успех был ошеломляющим. Дело дошло до выдвижения свиридовской оратории на Ленинскую премию. В Союзе композиторов знали, что Шостаковичу это сочинение не нравится. Руководство Союза стало подвергать ораторию тихой обструкции. Все шло к тому, чтобы «завалить» ее на показе перед Комитетом по Ленинским премиям. Один очень известный композитор написал

статью «Творческая неудача», и она уже лежала в редакции газеты «Правда», ожидая дня показа. Но на показ неожиданно пришел М. А. Суслов. Он прослушал ораторию и с удивлением отметил: «А ведь это хорошая музыка». (Судя по всему, его предупредили, что музыка плохая.) Упомянутая статья, в которой Свиридов критиковался за то, что не сумел в музыке изобразить портрет живого В. И. Ленина, так и не появилась в «Правде», а композитор стал лауреатом Ленинской премии.

Отношения с Шостаковичем охладились до нуля. Внешне это почти никак не проявлялось, до публичных претензий дело, слава богу, не дошло. Но идейная борьба шла. Она выплеснулась на страницы печати в дискуссии ученых и критиков о состоянии жанра симфонии, о приоритете жанров. В первом номере журнала «Советская музыка» за 1963 год появилась статья молодого музыковеда Майи Абрамовны Элик «Что волнует сегодня?». Она, говоря о современных тенденциях развития музыки, попыталась усомниться в том, что жанр чистой симфонии имеет монополию на выражение высокого философского содержания, указав, что у кантатно-ораториального жанра тоже есть для этого все возможности. Вокруг этой статьи разгорелся довольно продолжительный спор. Собственно, даже не спор, а затянувшийся коллективный ответ оппонентов Элик. Ни Свиридов, ни Шостакович в дискуссии не участвовали. Однако Дмитрий Дмитриевич высказывал свое отношение к «Патетической оратории» в узком кругу, и об этом было известно Свиридову. Были и обидные слова, задевшие его честолюбие[28]. Расхождения отразились и на противоречии публичных оценок тех или иных явлений, чего раньше невозможно было представить. Шостакович поддерживал на выдвижение Ленинской премии одного известного исполнителя, Свиридов был против. И наоборот, Свиридов поддерживал кандидатуру одного композитора, чья опера выдвигалась на Государственную премию СССР, Шостакович выступил против. Таких случаев было не так много, но все-таки они были.

И все же основные расхождения касались главного в их жизни — композиторского творчества. Краткая эпоха иллюзий хрущевской «оттепели» конца 1950-х годов, когда, собственно, и могла появиться «Патетическая оратория», довольно быстро подошла к своему закономерному концу. Шостакович пишет свои последние сочинения, 14-ю и 15-ю симфонии, 15-й квартет, сонату для альта с фортепиано. В этих сочинениях отразилось его болезненное состояние, в них витает дух смерти. В 14-й симфонии смерть — главная тема произведения; в конце

---

[27] В одном из писем И. Д. Гликману (от 26 ноября 1960 г.) Шостакович сравнивает Свиридова с ...Фаддеем Булгариным. Деликатный И. Д. Гликман, один из самых преданных Шостаковичу людей, в то же время хорошо относившийся к Свиридову, публикуя это письмо в своих «Письмах к другу» (СПб.: Композитор, 1993. С. 154), опустил имя Георгия Васильевича. Но тот сразу догадался, о ком идет речь. Впрочем, он знал подобного рода высказывания Шостаковича и раньше, до публикации письма. Сказать по правде, из уст автора оратории «Песнь о лесах» и кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет», написанной по заказу Л. П. Берии, подобного рода сравнение было, по крайней мере, странным и, во всяком случае, несправедливым, не говорю уж, обидным. И Свиридов действительно обиделся. Я вынужден об этом сказать, чтобы объяснить читателю, почему в «Разных записях» появились, например, пассажи о статусе Шостаковича как официального композитора.

последней части 15-й веет какой-то могильной тишиной. В начале 1960-х годов Шостаковича еще привлекают социально-политические коллизии. Он обращается к слову, пишет сатиры на стихи Саши Черного, его увлекает поэтическая публицистика Марины Цветаевой, он находит достоинство в стихах Евтушенко и пишет на его слова 13-ю симфонию и ораторию «Казнь Степана Разина». Это уже совсем далеко от образов «Деревянной Руси», в этой музыке нет места «Светлому гостю». Художественные миры Шостаковича и Свиридова удалялись друг от друга на какие-то немыслимо далекие, астрономические расстояния...

К середине 1960-х в их личных отношениях наметилось некоторое потепление. Шостакович по достоинству оценил «Курские песни». Он предложил выдвинуть кантату на соискание Государственной премии СССР, и она была ею удостоена. Сближению композиторов способствовало то обстоятельство, что они были солидарны в отрицательной оценке усилившегося в то время увлечения композиторской молодежи додекафонией и достижениями послевоенного авангарда. Году в 1965 или чуть позднее Шостакович просил Свиридова выступить на одном из композиторских собраний, посвященных творчеству молодежи. Это выступление состоялось, и в нем была достаточно четко сформулирована позиция по отношению к додекафонии. Не отрицая художественных достоинств этой системы композиции, Свиридов заметил, что таким языком прекрасно может изъясняться, скажем, героиня оперы австрийского композитора А. Берга «Лулу», но он совсем неорганичен и неестественен для музыкального отображения речи русской крестьянки. Свиридов знал, что говорил, ибо незадолго до этого им были написаны «Курские песни».

В дальнейшем Шостакович рекомендовал Свиридова в качестве своего преемника на пост первого секретаря российского Союза композиторов, и Свиридов в 1968 году был избран на этот пост.

Последние годы жизни Шостаковича были омрачены длительной, тяжелой болезнью. Они со Свиридовым почти не виделись. В «Разных записях» описан эпизод их неожиданной встречи в Лондоне в 1972 году.

Смерть Шостаковича потрясла Свиридова. Когда ему сообщили об этом, он сперва замер в оцепенении, затем заплакал навзрыд... Те, кто участвовал в гражданской панихиде в Большом зале Консерватории, помнят, в каком состоянии был Свиридов. Такое не сыграешь... Тогда, в августовские дни 1975 года, он часто вспоминал о Дмитрии Дмитриевиче, вспоминал о годах своей юности, о занятиях в его классе, о том, как он ходил провожать его после занятий домой на Пушкарскую, о послевоенном Ленинграде. Он вспоминал только хорошее. В первой тетради «Разных записей» сохранились наброски его выступления на гражданской панихиде. Эти наброски о многом говорят.

Я был в реанимационном отделении Центральной клинической больницы у дяди 18, 19 и 20 декабря 1997 года. Восемнадцатого, когда мы были в его палате одни, у нас состоялся с ним последний разговор. Никогда не забуду, как он, грустно улыбаясь, в полный голос, на всю палату произнес: «Не хочу, о други, умирать! Я

жить хочу, чтоб мыслить и страдать...», а потом стал читать из «Песен западных славян», которые он безумно любил. Говорили о разном, переходя от темы к теме без всякой связи. И вдруг он неожиданно вспомнил Дмитрия Дмитриевича и сказал: «Знаешь, из всей музыки XX века я по-настоящему любил только музыку Шостаковича». До его смерти оставались считанные дни... Георгий Васильевич Свиридов скончался в ночь с 5 на 6 января 1998 года в преддверии Рождества Христова.

В личной библиотеке композитора хранится книга Б. Бурсова «Личность Достоевского» (Л.: Сов. писатель, 1979). На странице 136-й этой книги есть такие слова: «Встречи и разрывы великих людей всегда и в высшей степени знаменательны, это поистине вехи на пути духовного развития народов и человечества». Слова эти подчеркнуты, а сбоку на полях рукой Свиридова приписано: «Верное наблюдение».

Подлинная и полная история нашей музыки XX века еще не написана. Еще все слишком близко, еще понадобится время для естественного исторического отбора всего наиболее художественно ценного, еще много открытий ждет исследователей в архивах. Уверен, что когда-нибудь будут изучены многочисленные источники, касающиеся жизни, творчества и деятельности двух великих композиторов России, будут записаны все сохранившиеся воспоминания и какой-нибудь ученый в будущем напишет обстоятельную статью или даже книгу об истории их взаимоотношений.

Более поздние оценки сочинений Шостаковича, которые можно найти на страницах «Разных записей», носят совсем иной характер. В них уже нет ни пафоса борьбы, ни чувства обиды, ни вообще каких-либо мелких, бытовых чувств. Это уже критика по существу творческого дела. Но и здесь чаще всего не о ремесле говорит Свиридов, не о технике, а о сути творчества, не о том, *как,* а о том, *что.* Напоминаю опять, что критика *произведений* Шостаковича со стороны Свиридова — это критика вовсе не эстетическая. Здесь — совсем иная мера вещей.

...После премьеры «Поэмы памяти Сергея Есенина» музыковед М. С. Друскин, ученик Б. В. Асафьева, сравнивая Поэму со «Страстями» Баха, произнес фразу, которая запомнилась Свиридову: «Время социальной темы прошло. Будущее в искусстве принадлежит религиозной идее». В «Разных записях» Свиридов определяет свое понимание задач искусства следующим образом: «Искусство — не *только* искусство. Оно есть часть религиозного (духовного) сознания Народа. Когда искусство перестает быть этим сознанием, оно становится "эстетическим" развлечением. Люди, которым не близко это духовное сознание народа, не понимают сущности искусства, его сакраментального смысла».

Вот какова теперь мера искусства у позднего Свиридова. Такой мере соответствовали «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Хованщина», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», тетралогия Вагнера. И как ни оценивай *эстетическое* в опере «Леди Макбет Мценского уезда», невозможно обелить черную совесть Катерины Измайловой, нарушившей заповедь Христа «Не убий»... Свиридов, знавший оперу назубок и когда-то восхищавшийся ею, теперь осуждает

ее с позиций традиционного христианского гуманизма, разделяя точку зрения Николая Лескова, чья повесть послужила Шостаковичу основой для его сочинения.

Чрезвычайно важным как для понимания музыки самого Свиридова, так и для осмысления его критики искусства XX века является ключевое для позднего Свиридова понятие *народности* — понятие давно уже забытое, чуть ли не отправленное на свалку истории нашей прогрессивной критикой и современной «образованщиной».

Рожденное романтической эстетикой, получившей благословение от Пушкина, оно обрело широкое хождение в русской мысли об искусстве XIX века. В годы революции и в первое послереволюционное время это понятие было уведено в тень, но вновь стало актуальным в момент рождения небезызвестной концепции социалистического реализма. С середины 1930-х годов оно долгое время являлось постулатом официальной идеологии, за что было подвергнуто уничижительной критике и насмешкам в фельетонную перестроечную эпоху. Позднее модная постмодернистская эстетика, уже перестав смеяться над этим понятием, просто-напросто вытеснила его из современного философско-эстетического «дискурса».

В «Разных записях» Свиридов несколько раз пытается дать собственное определение народности. Наиболее полно и отчетливо он сформулировал его в своем «Слове о Глинке»: «...неотделимость искусства от народа, *[чуткость к народному сердцу]* любовь, внутренняя свобода и простота его гимнов и, наконец, неподкупность его совести — вот что вкладывалось Пушкиным и Глинкой в понятие народности искусства». Это было сказано в 1979 году. Такие глубоко выношенные слова не найти ни в одном учебнике марксистско-ленинской эстетики не только той поры, но и за все время ее существования... Не менее оригинальна и нова его мысль о народности Моцарта, высказанная им в очень важном рассуждении о пушкинском «Моцарте и Сальери». Критерий народности остается одним из краеугольных для Свиридова в его оценке различных художественных явлений, будь то поэзия Маяковского и Есенина или музыка Прокофьева и Шостаковича.

Несомненный интерес представляют суждения композитора о современном музыкальном процессе. В конце прошедшего века трудно найти еще одного такого композитора, который так последовательно отстаивал бы идею национальной самобытности и духовной самостоятельности русской музыки, как Свиридов. Это была его принципиальная позиция, несмотря ни на какие доводы в пользу процесса глобализации, идеи музыки как универсального языка общечеловеческого общения или мысли об эстетическом плюрализме, мультикультуре и пр. Он, как старовер, стоял на своем до последнего. Стоял насмерть. В чем только его не обвиняли! В консерватизме, обскурантизме, национальной ограниченности. А он продолжал отстаивать лад, тональность, классическую гармонию, мелодию как незыблемые основы музыки: «Если музыка хочет выражать душу человеческую, ее печаль и радость, ее сокровенные устремления — она должна возвратиться к *мелодии*...» В современной музыке ему были близки композиторы, чей музыкальный язык отвечал именно этим качествам, опирался на лад, на мелодический материал. Неважно,

какой степени сложности был лад или мелодика, но важно, чтобы эти компоненты обязательно присутствовали в музыке, особенно если композиторы опирались на свою национальную музыкальную систему. Поэтому творчество лакца Чапаева и эстонца Тормиса были ему дороги прежде всего благодаря их национальному своеобразию.

Естественно, не только присутствие или отсутствие ладо-мелодического компонента служило Свиридову мерой оценки художественной ценности того или иного произведения. Самым главным было для него наличие у автора музыки собственной интонационной сферы. Есть своя интонация у композитора — есть творческая личность. Если ж нет, то нет и личности, и никакие доводы адвокатствующей критики, никакие ухищренные философские рефлексии и эстетические «суждения вкуса» не спасали, по мнению Свиридова, такого композитора. И для него было неважно, в каком жанре проявился композиторский голос, какое общественное положение композитор занимает. Я хорошо помню его слова о том, что, сколько бы Хренникова ни критиковали как руководителя союза (к этому и сам Свиридов в «Разных записях», как заметит читатель, что называется, крепко руку приложил), но у этого композитора есть своя интонационная сфера, которая наиболее ярко проявилась в его песенном творчестве. Свиридов считал, что начинал Хренников очень ярко, ценил его Первую симфонию.

Весьма противоречивым, двойственным было у Свиридова отношение к так называемому отечественному музыкальному послевоенному авангарду. Когда композиторы этого направления только появились, он приветствовал их и внимательно следил за их развитием. Считал наиболее талантливым из них Андрея Волконского. Присутствовал в Московской консерватории на выпускном экзамене того класса, где учились Шнитке и Караманов. Впечатлениями (положительными) от прослушанной оратории «Нагасаки» Свиридов поделился в статье «Композиторская молодежь» в газете «Комсомольская правда» (от 26 марта 1957 года). Мы много раз говорили с ним о Шнитке, и я знаю, что он ценил его блестящую изобретательность в использовании инструментов, особенно в киномузыке. Но все-таки после экзамена согласился с Пейко, что ярче по тематическому материалу был Караманов. Свиридов отдавал должное мастерству Родиона Щедрина в области оркестра.

Первые шаги этого поколения вселяли в Свиридова уверенность, что не он один ищет пути из тупика академизированного симфонизма. И все же он разошелся с молодыми. Те увлеклись додекафонией, подражали Булезу («Солнце инков» у Э. Денисова) или Пендерецкому. А Свиридов в 1958 году в новой редакции романсов на слова Лермонтова над одним из романсов («К портрету NN») написал: «Подражание А. С. Даргомыжскому». Этот год стал временем бурных дискуссий о путях развития советской музыки. Вышло известное «реабилитационное» постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок...». Наши композиторы поехали за границу, в Москве открывается Конкурс имени Чайковского, в Московской консерватории студенты знакомятся с «Молотком без мастера» Пьера Булеза, с

виртуозными «Клавирштюкен» Штокхаузена, Гершкович с огромным успехом читает лекции о додекафонии, о Шёнберге, а тут на тебе, Даргомыжский... Свиридов поплыл явно против течения.

Однако все было намного сложнее. Автор «Поэмы памяти Есенина» еще в конце тридцатых годов внимательно изучал клавир «Воццека» Альбана Берга [29], в парижском театре Сары Бернар он слушал в 1961 году «Моисея и Аарона» Шёнберга, знал и ценил его «Песни Гурре» и «Лунного Пьеро». Ему нравились некоторые сочинения О. Мессиана (любил «Хорал», который пел Московский камерный хор), с интересом слушал «Три постлюдии» Лютославского и «Страсти по Луке» Пендерецкого, помнится, хвалил Гурецкого (это было еще в 1960-е годы). Хорошо помню наши тогдашние разговоры с ним. Он с увлечением говорил о Веберне, о том, что нововенец нашел изумительную маленькую форму, сравнивал: «Смотри, вот он идет от инструментальной интонации, у него уплотненная форма; как кристалл, музыка без развития, антисимфонична, то же делаю и я, только я иду от вокала и пришел к предельно сжатой вокальной форме — песне». В своих записях середины 1970-х годов он сам точно определяет ситуацию и свое место в современной музыке: «Вопрос формы сейчас самоважнейший *для музыки. Симфонизм окончательно омертвел.* На смену ему — додекафония или *песня,* короткая форма». Свиридов знал подлинную цену нововенцам, но не видел пути за ними. Точнее, в его представлении весь послевоенный авангард ничего *принципиально* нового не создал. (Любопытно, что исключение он делал для одного К. Штокхаузена, к которому испытывал интерес.) Что же касается отечественных последователей западного авангарда, то он считал, что тут нет ни грана подлинного новаторства. «Додекафония внесла в музыку, несомненно, новый элемент. Но сейчас видно, что эта новизна оказалась исчерпана ее же изобретателями. Они и явились собственно "новаторами". Что же касается употребления этого слова в наши дни, то оно стало лишь условным обозначением самого настоящего эпигонства и эклектики, т.е. механического соединения несоединимых элементов музыки. Если говорить о стиле, который воцарился в значительной части нашей музыки, называющей себя "передовой", то это эклектизм, разностилица, мешанина, дурновкусие» — таков его приговор новой московской школе. Он то причислял ее адептов к авангардистскому академизму, то называл их современными рубинштейнианцами.

Он везде отстаивал, сколько мог, право на национальное своеобразие, самостоятельность музыкального языка. Его положение было трудным. С одной стороны, о национальной самобытности казенными мертвыми словами говорили партийные идеологи, а «марксисты»-музыковеды в середине 1960-х поспешили приветствовать новую идеологему брежневской эпохи — «единый советский народ», посчитав, что у этой новой исторической общности должен быть единый

---

[29] Я помню, как он играл мне по памяти знаменитую пассакалью из последней картины этой оперы. Это было году в 1976-м или в 1977-м.

общий музыкальный язык, почему-то сильно напоминающий интонации песен И. О. Дунаевского. С другой стороны, идеологи музыкального авангарда устами того же Теодора Адорно с презрением говорили о национальном как о реликте исторического романтизма, называя это музыкой с приклеенной бородой, «для народа». А на тех, кто робко пытался защищать национальное, тыкали пальцем, крича — «нацист!». У нас был свой вариант — «сталинист!». Это мнение нигде не высказывалось вслух, но оно негласно существовало в музыкантской среде. Я это очень хорошо помню по годам своего консерваторского обучения (1965—1970). Диктат среды не менее жесток, чем диктат власти. Свиридов любил повторять слова Твардовского: «Муравьи — маленькие, слабые, но они могут съесть слона».

В «Разных записях» Свиридов пытается определить свой собственный путь. Этих попыток много, но так и нет ни одной законченной. Если сказать коротко, он видел смысл и новизну сделанного им в том, что, отвергая искусство своих непосредственных предшественников, стал двигаться вперед по пути возрождения традиций русской классики. В одной из последних своих толстых тетрадей (1994 год) Свиридов, как бы от третьего лица, пишет о себе: «Несмотря на свои слабые силы, набравшись смелости, он все же решился (через головы своих знаменитых предшественников) протянуть руку Глинке и Чайковскому, Даргомыжскому, Мусоргскому, Бородину, Корсакову и Рахманинову».

Подобного рода самоанализы встречаются на страницах разных тетрадей. Они чаще всего брошены, не доведены до логического конца. Ему было трудно найти исчерпывающую формулировку. Свиридов не хотел, чтобы его могли обвинить в традиционализме, пассивном следовании традиции (а такие негласные оценки он знал). Ему труднее было определиться в современности. Он прекрасно понимал, чем он отличается от, скажем, авангардистов. Но не смог определить точно свой «адрес» в современном музыкальном процессе. Мы с ним часто на эту тему говорили, спорили. На самом деле Свиридов был, конечно, композитором второй половины двадцатого века, его язык — это язык современно трактованной ладо-тональной музыки. Его главные чисто технические открытия лежат в жанрах камерной вокальной музыки, в сфере мелодики, тембро-фонического хорового письма. Но то, что Свиридов возвратился к духовной традиции христианского гуманизма в его православной версии, в самом деле, стало актом «нового русского возрождения». И этот акт действительно был творческим, он открыл для русской музыки новые горизонты. Мне представляется, что если и будут говорить о русской музыке второй половины двадцатого века как оригинальном, самостоятельном явлении, то в этом — немалая заслуга Свиридова. Он один из тех, кто отстоял ее независимость, право на существование.

Совершенно по-особому звучит в «Разных записях» тема Союза композиторов. Свиридов был принят в Союз почти в самом начале его существования — в 1936 году ему выдали билет под номером 24. Он прошел все ступени от рядового члена до первого секретаря Союза композиторов РСФСР. Он знал механизм власти и рычаги управления не понаслышке. Годы, когда Свиридов стоял во главе

руководства Союзом, еще ждут своей объективной оценки. Я далек от мысли, что его руководство было идеальным, что он не делал ошибок. Не могу представить, чтобы он, человек с ярко выраженной собственной позицией, никогда не идущий на компромисс, не отстаивал, не защищал ее и не оказывал влияния на кадровую политику, на всю деятельность Союза, на выдвижение кандидатов на премии и пр.

В свиридовской критике деятельности Союзов композиторов, безусловно, сохраняется пристрастие вкуса, элемент идейной борьбы, стремление отстоять свою позицию. Вероятно, кто-то почувствует в его словах и чувство скрытой обиды. Но есть и нечто иное.

Свиридов впервые описал механизм «административно-командной системы» в сфере искусства. При этом ему едва ли не единственному из всех критиков Союза композиторов удалось отразить момент его качественного перерождения, которое происходило на его глазах. Он убедительно показал, как из инструмента официальной идеологии творческий союз постепенно преобразился и стал своеобразным «государством в государстве», где личные интересы руководства творческой организации были возведены в ранг государственной художественной политики, и уже не Союз служил государству, а само государство охраняло интересы правящей верхушки творческого союза, щедро финансируя ее деятельность.

Парадоксально, но во время перестройки жесточайшей критике в СМИ были подвергнуты все ступени государственной и партийной власти, все сферы жизни, в том числе и художественной, кроме... деятельности Союза композиторов. Свиридов стал фиксировать свои соображения о Союзе еще в конце 1970-х — начале 1980-х годов. В начале 1980-х он намеревался публично высказаться по этому поводу. Бурные первые годы перестройки подогрели это желание, особенно усилившееся к моменту проведения IV съезда Союза композиторов СССР в 1991 году, оказавшегося последним в истории этой общественной организации. Из тетради в тетрадь переходят целые блоки тезисов готовящихся выступлений. Даже по языку они заметно отличаются обилием бюрократизмов, словесных штампов из официальной лексики и фразеологии. Но нараставшие грозные политические события отвлекли его внимание от проблем Союза. Впрочем, и после развала СССР Свиридов не оставался равнодушным к судьбе своей родной творческой организации. Когда-то ратовавший за упразднение Союза, он к концу жизни отстаивал идею его существования. Я хорошо помню это время. Общая беда как-то сплотила композиторов, побудила на время забыть личные амбиции и обиды. Свиридов стал посещать российский Союз, куда он не ходил до этого долгие годы, он поддержал инициативу покойного А. С. Лемана — главы кафедры композиции Московской консерватории — о восстановлении композиторского факультета[30].

---

[30] Будучи в то время проректором Петербургской консерватории по научной работе, я помог организовать и провести там Всероссийское совещание представителей кафедр композиции, посвященное проблеме композиторского образования, и принимал участие в редактировании

В 1990 году Свиридов по собственной инициативе сумел организовать и провести фестиваль отечественной хоровой музыки. Это была его последняя общественная акция в качестве секретаря Союза композиторов СССР. Руководство Союза от нее устранилось. Только благодаря энтузиазму и бескорыстной поддержке небольшой группы композиторов и работников Союза и Министерства культуры СССР Георгию Васильевичу удалось провести тогда это яркое, насыщенное художественными событиями мероприятие. Наблюдения Свиридова о состоянии хоровой музыки, о русском хоровом искусстве и деятельности хоровых дирижеров, интереснейшие его заметки о русском церковном пении и о современной литургической музыке можно найти в некоторых последних тетрадях.

Поздние тетради композитора резко отличаются от тетрадей 1970-х – начала 1980-х годов. Если ранним записям присущ более спокойный тон повествования, то поздние (эпохи перестройки — начала 1990-х годов) публицистически накалены, наполнены горькой иронией. Поистине апокалиптические пророчества, звучащие в них, соседствуют со страницами, выдержанными в духе политического памфлета. В них — непосредственная реакция на социально-политические события России тех лет, иногда в буквальном смысле слова — хроника событий. Поводом взяться за карандаш могли послужить телепередача, информационное сообщение по радио, газетная статья.

В ранних тетрадях почти нет политических сюжетов. Это не значит, что Свиридов не интересовался политикой. Свиридов — композитор Божией милостью, он — не политический деятель, не политолог, но, разумеется, политические взгляды он имел. Как человек старой закалки, он редко выказывал их. До конца жизни Свиридов опасался, что могут «политику пришить». В поздних тетрадях «Разных записей», может быть, как ни в каком другом письменном источнике, он более откровенен, но и этот источник далеко не исчерпывающ.

Свиридов никогда не состоял в какой-либо партии — ни при Советской власти, ни после «славной» революции 1991 года. Его вѝдение жизни мира, страны, судеб народов не подпадает под какую-либо стандартную партийно-политическую маркировку. Его не назовешь ни либералом, ни консерватором, ни национал-патриотом, ни западником. Когда его в разговорах вызывали на откровенность, он отшучивался словами популярной песенки времен Гражданской войны: «Я не советский и не кадетский, я просто русский человек». Он всегда вспоминал шолоховского Мелехова, помнил наизусть последний абзац «Тихого Дона», когда Григорий стоит возле дома, держа на руках сына: «Это было все, что осталось у него в жизни, что пока роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».

И если в начале перестройки он еще возлагал какие-то надежды на разумное переустройство государства, еще пытался обратить внимание этого государства на

резолюции, которая потом легла на стол министра культуры РФ. Этот вопрос был решен положительно в 1995 г.

состояние музыкальной культуры, положение дел в Союзе композиторов, то уже в конце 1980-х — начале 1990-х он понял, куда повернула жизнь. И, что называется, махнул рукой. Но распад СССР потряс его. Свиридов чувствовал, что стал свидетелем значительного исторического события, смысл которого был ему непонятен. В дневнике Александра Блока за 1917 год он двумя чертами подчеркивает следующую фразу: «Я не имею ясного взгляда на происходящее, тогда как волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи. Волею судьбы (не своей *слабой силой*) я — художник, т. е. свидетель. Нужен ли художник демократии?» [31] В это время он усиленно заинтересовался исторической литературой, мемуаристикой. Библиотеку Свиридова пополнили «Окаянные дни» И. Бунина, «Несвоевременные мысли» М. Горького, воспоминания, дневники и политическая публицистика А. Деникина, П. Краснова, барона А. Будберга, В. Шульгина, В. Ходасевича, 3. Гиппиус, Б. Савинкова, М. Алданова, «Ледяной поход» Р. Гуля, «Народная монархия» И. Солоневича, серия «Литература русского зарубежья», монографии о Сталине, Троцком, Берии. Наконец, в доме появились все изданные в России книги А. И. Солженицына. Выписывались все основные толстые журналы, газеты разных направлений – «Независимая» и «Советская Россия».

Чтение и осмысление этой литературы, напряженное наблюдение текущих социально-политических событий обусловили тематику и пафос записей Свиридова в поздних тетрадях. Они отображают скорее поток переживаний и впечатлений и не похожи на изложение законченных, выношенных суждений.

Пожалуй, эти записи вобрали в себя еще непереработанный «сор жизни». Главное же Свиридов сказал своей музыкой. Именно там можно обнаружить в скрытом виде эволюцию его «общественно-политических взглядов», насколько возможно об этом говорить в связи с творчеством композитора.

На смену «космизму» и «мессианизму» больших ораторий 1950-х годов в следующее десятилетие приходят камерные маленькие кантаты с их темой неустроенности личной жизни, темой судьбы «маленького человека». Главным поэтом свиридовского творчества в 1960-е годы становится Александр Блок, причем Блок 1910-х годов, с его обострившимся к тому времени чувством социальной несправедливости. На слова Блока Свиридов пишет «Петербургские песни», кантаты «Грустные песни», «Барка жизни», апокалиптический «Голос из хора» и многое другое. «Вновь богатый зол и рад...», «Похоронят, зароют глубоко...», «Барка жизни стала...», «Сиди да шей, смотри в окошко, людей повсюду гонит труд...» — строки Блока слились с музыкой Свиридова, образуя в этом синтезе страшную, черную картину мира. В это же время он создает кантату «Снег идет» на слова Пастернака с ее центральной песней-«похоронкой» «Душа моя

---

[31] *Блок А.* Соч. В 2 т. Т. 2. Очерки. Статьи и речи. Из дневников и записных книжек. Письма. М.; Гос. изд-во художеств. лит., 1955. С. 476.

печальница...»[32]. Неприятие действительности, осознание ее неразумности — вот от чего улетит позднее в космические дали свиридовская «Отчалившая Русь». В 1960-е годы композитор нигде не декларировал свои мысли относительно мимотекущей жизни — его оружием была музыка. В последние годы правления Л. И. Брежнева, в начале афганской кампании, Свиридов создает хоровую композицию «Песни безвременья» на слова Блока (1980), где Россия символически изображена в виде девушки, уносимой колдуном («Девушка и колдун»). В это же глухое безвременье он пишет «Гимны Родине» на слова Федора Сологуба, где с «последней прямотой» обреченно произнесет: «И все пути твои мне милы, и пусть грозит безумный путь и тьмой и холодом могилы, я не хочу с него свернуть...» Свиридов не покинул Россию, не стал ни диссидентом, ни «внутренним эмигрантом», он не участвовал ни в каких политических акциях в поддержку или против кого-либо, ни в каких художественных скандалах с эпатажем публики и с шумными кампаниями в прессе. Он писал тихие «Гимны Родине», пел свою «Святую Русь», которую носил в своем сердце...

Действительность, реальная жизнь порой побуждали его обращаться к сатире. Он попытался это сделать в конце 1970-х, решив прибегнуть к пушкинским эпиграммам, но так и бросил этот замысел... Осталось незавершенным еще одно сочинение на пушкинский текст под названием «Вечер у сводни». Как мне рассказывал Георгий Васильевич, в нем он хотел показать мир похожим на гигантский мировой публичный дом... Я слышал это сочинение в исполнении автора. Он пел, аккомпанируя себе на рояле (сохранилась аудиозапись). Вступление весьма обыденное — игривый мотив начинал повествование под ленивый аккомпанемент медленно раскачивающегося танца. Но потом постепенно и неумолимо приближалась лавина звуков, она росла, в середине пьесы рояль содрогался от их гигантского напора, какого-то невиданного вселенского грохота, а потом все постепенно стихало. Опять, как в начале, картина чинно сидящих девиц, грустная сводня за столом, раскладывающая карты... Но карикатура, гротеск, сатира — это было не свиридовское оружие.

«Разные записи» приоткрывают нам умонастроения композитора тех лет. Уже в 1960-е годы, и чем дальше, тем более ясными становились Свиридову обреченность режима и неизбежность перемен. Но куда пойдет страна, и кто будет ее вождем? В 1984 году он пишет «Гробницу Кутузова», тоже на слова Пушкина («Перед гробницею святой...»). «Явись и дланию своей Нам укажи в толпе вождей Кто твой наследник, твой избранный!» Увы, «храм — в молчанье погружен...». К началу перестройки композитор опять — в ожидании. Но скоро ему стало все ясно. Его прогноз предшествующих лет оправдался. Страна шла к капитализму. Единственное, чего он не мог себе представить, что на старости лет ему еще раз выпадет пережить «падение царства».

---

[32] Стихотворение «Душа» в 1964 г. еще не было опубликовано на родине поэта. Свиридов первым ввел его в «легальный» культурный обиход.

В его взглядах на жизнь было что-то от крестьянского восприятия. Он всегда подчеркивал, что он родом из крестьян[33]. Пройдя искушение культурой города, он тем не менее не стал космополитом, он любил свою землю, свой народ.

Свиридов как-то особо остро чувствовал «мистическую» связь человека с землей. «Почвенничество» как философия ему было не то чтобы чуждо, но как-то не близко (впрочем, как и любая другая система взглядов, ограничивающая его художественное вѝдение мира), но он любил повторять: «Нет Гения беспочвенного». Все войны, говорил он (вслед за Толстым), идут из-за земли. Его беспокоила судьба Русской земли. Русские революции начала XX века он считал ключевым событием современной истории. Он рассматривал революцию как стихийное явление, сам ее воспел, воспел идеалы революции, свободу, равенство и братство и оставался верен им всю свою жизнь. Он не видел в этих идеалах противоречия Евангелию, наоборот, считал, что революция в России произошла под сильным воздействием идей христианского социализма. Так он воспринял революцию у своих любимых поэтов. Его вдохновляли «Двенадцать» Блока, маленькие поэмы 1917—1919 годов С. Есенина («Инония», «Иорданская голубица», «Преображение» и др.). Кроме революции, у него нет иного исторического сюжета (не беру в расчет его музыку к кинофильмам или театральным постановкам). В его музыкальном Мифе революции время ограничивается 1919 годом[34]. В этом мифе нет 1921 года, он не воспел дни торжества новой Власти, ибо «...не эти дни мы звали, а грядущие века».

В 1970-е годы он пишет поэму «Лапотный мужик» на слова П. Орешина, крестьянского поэта, одного из тех, кого «горлан революции» назвал «мужиковствующих свора», из тех, которых почти всех безжалостно расстреляли в 1930-е годы. Свиридов понимал, что тот, «кто любит родину», связан с ней кровно, через землю. Большевики, соблазнив крестьян землею и воспользовавшись ими в революцию, потом обманули и отняли ее у них. Отсюда у Свиридова тема земли. Она проходит через многие его сочинения. Но, когда пала Советская власть, он опасался, что крестьянина вновь обманут и опять оставят без земли. Записи 1989—1991 годов полны самых мрачных предчувствий и прогнозов. Мысль о гибели России, гибели русского народа как итоге революции и очередного ее этапа — «перестройки» — idée fix свиридовских размышлений конца 1980-х годов. С приближением августовских событий 1991 года она все чаще и чаще встречается на страницах тетрадей с «Разными записями».

---

[33] Правда, как он обычно уточнял, не из черных, уже не от земли. Дед его по материнской линии Иван Егорович Чаплыгин (мой прадед) был из крестьянского сословия, но учительствовал, был знаком с князем Мещерским, Рюриковичем. Свиридов был из тех людей, которых называют просвещенными (он сам любил различать «образованность» и «просвещенность»), что называется аристократ духа.

[34] В «Поэме памяти Сергея Есенина» композитор одну часть так и называет «1919». Это был страшный год для семьи Свиридова. Умерли от тифа его дед И. Е. Чаплыгин и маленький брат Слава, деникинцы расстреляли отца Василия Григорьевича Свиридова.

«Мы переживаем эпоху третьей мировой войны, которая уже почти заканчивается и проходит на наших глазах. Страна уничтожена, разгрызана на части. Все малые, а отчасти и большие народы получают условную "независимость", безоружные, нищие, малообразованные. Остатки бывшей России будут управляться со стороны — людьми хорошо нам известными.

Русский народ перестает существовать как целое, как нация.!...] Как быстро все произошло. С какой быстротой оказалась завоевана "великая" держава. Чудны дела твои — Господи... [...]. Угодили в "крысоловку"».

«Разговоры о России, о Санкт-Петербурге — это чудовищный обман русских людей, которым хотят сменить лишь *форму рабства,* не более. Нас ждет большая беда.

За свою бесценную землю, залитую кровью наших предков, народ получит соевую похлебку и американскую консервированную тушенку.

Нового русского "дядю Тома" надо подкормить, чтобы он получше работал».

Он любил простой народ, для него он оставался народом-богоносцем, и народная «постперестроечная» судьба не оставляла его в покое. Его собственный взгляд на происходившее не отличался от взгляда простого человека труда, от мнения народного. Он страстно молил Бога за свою Родину, его все-таки не оставляла надежда, что Россия найдет саму себя, найдет свой путь.

Он ненавидел дух торгашества, власть денег. Он предчувствовал еще в конце 1970-х — начале 1980-х годов появление буржуа в нашем Отечестве. В своем ироничном эссе «Анализ буржуазии» он отмечает появление нового социального слоя — «советской микроскопической буржуазии». В 1989 году он возвещает приход нового героя нашего времени... Павла Ивановича Чичикова с его дьявольской шкатулкой. Но подлинными хозяевами мира он считал крупнейших воротил с Уолл-стрит, как он их звал, *«банкиры* с мешком золота в одной руке и с атомной бомбой в другой». Перефразируя прозвище известного евангельского персонажа (Агасфера), он нашел им символическое, собирательное имя — «Золотой Жид». Он опасался, что Россия будет окончательно погублена властью денег, которую считал страшнее Сталина.

Главная тема свиридовского эпоса — судьба русского народа в XX веке. Опыт мировой истории этого века, в том числе и опыт родной страны, пережившей столько революций, войн, бесконечных социальных экспериментов, не прекращающихся до сих пор, убедил композитора в том, что даже большие этносы могут приблизиться к опасному порогу, перейдя который нация обречена на вымирание, гибель. И он считал, что русская нация близка к этому порогу. Надо сказать, что, питая естественную сыновнюю любовь к своему народу, он не идеализировал его. В его записях много сетований, а порой и весьма резких и горьких слов относительно русских. Будучи сам выходцем из народа, из крестьян, Свиридов не жалует Шарикова. Но и явление Швондера не вызывает у него одобрения. Он резко высказывается против тех из русских евреев, которые пришли в революцию с идеями борьбы с религией и денационализации культур. Можно по-разному

относиться к взглядам Свиридова, но могу сказать твердо, что он был человеком с чувством национального достоинства, и это чувство ценил и уважал в каждом, кто им обладал, независимо от его национальности. В конечном итоге он пришел к провиденциалистской точке зрения: у каждого народа своя судьба, и эта судьба предопределена Богом. И корень противоречий в жизни народов он видел отнюдь не в столкновении материальных интересов, а в различии религий. Поэтому в отношении тех же евреев ему была близка точка зрения не столько К. Маркса, считавшего, что «деньги есть ревнивый бог Израиля»[35], сколько С. Н. Булгакова, чью статью «Карл Маркс как религиозный тип» он внимательно читал[36].

Свиридов ценил мир людей в многоцветье национальных культур. Чего он терпеть не мог, так это фарисейский, фальшивый «интернационализм», под которым порой скрывался оголтелый шовинизм. И если в судьбе наций и народов, их состязании и их сожитии он видел сложные коллизии, порой непреодолимые противоречия, то в личных, чисто человеческих отношениях ему не изменяла широта души. Особенно если это касалось творчества. В музыке для Свиридова «несть ни иудея, ни эллина». Здесь все равны перед Богом, каждый отличается только наличием или отсутствием таланта. Он любил повторять слова Шолома Алейхема: «Талант как деньги, или он есть у тебя в кармане, или его нет».

Я далек от мысли делать из Свиридова политического пророка. Свиридов был художником-философом, мыслителем, но все же главное в его наследии — музыкальные произведения. «Разные записи» не могут ни раскрыть, ни тем более заменить всю глубину его художественных прозрений. Заключенные в записях мысли, в том числе отражающие его политические взгляды, интересны ровно настолько, насколько знание их может помочь приоткрыть содержание его творческих идей. Осенью 1991 года Свиридов пишет песню для баса с оркестром на слова девятого ирмоса Канона Великой Субботы «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во

---

[35] *Маркс К.* К еврейскому вопросу. — *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 1. М.: ГИПЛ, 1955. С. 410. Свиридов знал эту статью. Я даже помню, как он узнал о ней впервые. Это было в середине 1960-х годов в один из приездов Свиридова в Ленинград на квартире Арнольда Наумовича Сохора. У них были очень близкие, дружеские отношения, поэтому говорили откровенно обо всем. Сохор был человеком науки, рационалистом и, кажется, убежденным марксистом. Статья Маркса была его основным аргументом в спорах со Свиридовым по еврейскому вопросу. Тут важно еще иметь в виду, что Сохор не просто писал о национальном в творчестве композитора Свиридова, а *отстаивал* его право на русскость в ожесточенной идейной борьбе. Позиция ученого стоила ему жизни, так считал сам Свиридов. Памяти А. Н. Сохора он посвятил одно из самых своих сокровенных сочинений — поэму «Отчалившая Русь» на слова С. Есенина.

[36] «Еврейский вопрос есть в корне своем религиозный, вопрос об отношении еврейства и христианства. Я всецело разделяю это мнение, да с точки зрения христианских верований иное понимание судеб еврейства и невозможно. Исторические и духовные судьбы еврейства связаны с отношением иудаизма к христианству. Именно религиозные утверждения и отрицания, притяжение и отталкивание определяют в основе исторические судьбы еврейства». *Булгаков С. Н.* Карл Маркс как религиозный тип. Цит. по: Литература русского зарубежья. Антология в 6 т. Т. 2. 1926—1930. М.: Книга, 1991. С. 414. Этот том антологии хранится в личной библиотеке композитора, в оглавлении ее статья Булгакова отчеркнута рукой Свиридова. Разумеется, не только С. Н. Булгаков, но и М. А. Булгаков, так же как и взгляды Достоевского, Мусоргского, Блока, Розанова, оказали влияние на Свиридова.

гробе...». Это одно из самых трагических сочинений композитора. И та же тетрадь 1991 года, самая насыщенная политической проблематикой, полная тяжелых предчувствий, содержит знаменательный текст, приоткрывающий смысл образа свиридовской песни: «Падение России как смерть Христа, убитого римлянами и евреями на наших глазах».

Когда Пушкин говорил, что «история должна принадлежать Поэту», то он имел в виду, конечно, художественное творчество, Поэзию. Тот же Пушкин в письме Вяземскому (от середины ноября 1825 года) писал: «Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? Черт с ними! Слава Богу, что потеряны. Он исповедался в своих стихах, невольно, увлеченный восторгом поэзии. <...> Оставь любопытство толпе и будь заодно с Гением»[37].

«Разные записи» Георгия Свиридова, слава Богу, не потеряны. Они бесценны не только как документ, принадлежащий перу, несомненно, одной из выдающихся личностей России XX века. Это еще и памятник целой эпохи, которой пока трудно найти имя и которая, в зависимости от грядущего результата, будет называться или началом распада, или началом возрождения России. Глядя на водружение креста на главу Казанского собора в Петербурге, Свиридов запишет 1 мая 1994 года в своей тетради: «Боже, неужели это не фарс, а подлинное Возрождение, медленное, *трудное* очищение от Зла? Но кажется иногда, что именно *это наиболее верный путь.* А народ расслоился: с одной стороны, окончательное падение в бандитизм, проституцию во всем, с другой стороны — Церковь и интерес к жизни Духа». На такой ноте неопределенности закончилась последняя тетрадь «Разных записей».

Самое поразительное впечатление от знакомства с поздними записями состоит в том, что их дисгармоничность, их беспощадно правдивая картина хаоса русской жизни абсолютно не соответствуют Божественной эвфонии, благозвучию «Песнопений и молитв», создававшихся *в то же самое время!* Вот это и есть самая удивительная загадка свиридовского творчества. Тут следует иметь в виду, что *творческая идея* — это не ксерокопия жизненных впечатлений или иллюстрация какого-либо мировоззрения. Связь искусства с действительностью намного сложнее, опосредованнее. Свиридов прекрасно понимал это сам, об этом можно прочитать на страницах данной книги. Но было и еще нечто, его обостренное чувство жизни, что ли. Как он сам сказал: «Мы — гости здесь на земле, но как прекрасен мир! Сколько в нем красоты, сколько печали!»

Оценивая поэзию Августа фон Платена, Гёте как-то заметил: «Нельзя не признать за ним многих блистательных качеств, но ему недостает — *любви* <...>, отчего к нему наилучшим образом применимы слова апостола: "Если бы я говорил человеческими и ангельскими языками, а *любви* бы не имел, то я был бы как медь звенящая и кимвал бряцающий"»[38]. Слова апостола подчеркнуты Свиридовым. Когда-то в одной из своих первых статей о композиторе я писал о хоре «Любовь

---

[37] Цит. по след. изд.: Переписка А. С. Пушкина. В 2 т. Т. 1. М.: Художеств. лит., 1982. С. 237.

[38] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Художеств. лит., 1986. С. 168.

святая»: «Любовь — святая, священное чувство — порождает и пронизывает мир свиридовской музыки. Любовь во всех ее проявлениях становится темой многих сочинений Свиридова. Здесь и любовь матери ("Изгнанник"), сыновняя любовь ("Моей матери"), и тема женской верности, любви-страдания ("Перстень-страдание"), и лирические страдания любви ("Слободская лирика"), наконец, братская любовь, любовь к ближнему ("Любовь"), любовь к Отчизне ("Моя Родина", "Смоленский рожок", "В сердце светит Русь", "Топи да болота..."). Становится ясным и значение души для свиридовской поэтики. Ведь душа — средоточие любви, ведь "сущность души человека есть любовь..."»[39]. Из страдания выпевается свиридовская песнь любви. Об этом слушатель может и не догадываться, но в глубине души он это чувствует. В этом, наверное, — необъяснимая притягательная сила музыки Свиридова. Вот почему, читая свиридовские записи, будем постоянно помнить призыв Пушкина быть «заодно с Гением». Тем более что и сам Свиридов написал: «Моя музыка — это лучшее, что есть во мне».

* * *

В заключение мне хотелось искренне поблагодарить тех, кто помогал мне в трудоемкой работе по составлению комментариев: ведущего научного сотрудника Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН С. И. Субботина, старшего научного сотрудника Института физиологически активных веществ РАН, кандидата химических наук В. И. Евреинова, ведущего научного сотрудника, зав. Блоковской группой Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), доктора искусствознания Ю. К. Герасимова, ведущего научного сотрудника того же института, доктора филологических наук С. А. Фомичева, настоятеля храма пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова о. Виталия (Головатенко), преподавателей той же консерватории, профессора, кандидата искусствоведения Э. С. Барутчеву и старшего преподавателя, кандидата искусствоведения Н. А. Брагинскую, композитора, музыковеда, лауреата Всероссийской премии им. А. Фатьянова Ю. Е. Бирюкова; фольклориста, кандидата искусствоведения Б. И. Рабиновича; заслуженного деятеля искусств, ученого секретаря НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ Е. В. Зайцева; поэта П. Д. Белицкого, сотрудников отдела нот Российской национальной библиотеки Ольгу Родюкову и Юрия Кружнова; сотрудников справочных служб РНБ, Государственной публичной исторической библиотеки России, учебно-научной лаборатории народной музыки и научной библиотеки им. С. И. Танеева при Московской консерватории, научной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А.

[39] *Белоненко А.* Метаморфоз традиций (Наблюдения и мысли по поводу некоторых хоровых сочинений Г. Свиридова последних лет)//Книга о Свиридове: Размышления, высказывания, статьи, заметки. Сост. А. А. Золотов. М.: Сов. композитор, 1983. С. 184.

Римского-Корсакова, сотрудников отдела кадров Союза композиторов РФ, а также всех своих многочисленных корреспондентов, друзей и почитателей музыки Георгия Свиридова.

А. С. Белоненко

Тетрадь 1972 - 1980

Горе

Не Божиим громом горе ударило,
Не тяжелой грозой навалилося,
Собиралось оно малыми тучами,
Затянули тучи небо ясное,
Посеяло горе мелким дождичком,
Мелким дождичком осенниим,
А и сеет оно — давным-давно,
И сечет оно без умолку,
Без умолку, без устали,
Без конца сечет, без отдыха ...

А. К. Толстой[1]

О критике

Путают *изобразительность,* которой так много в музыке последнего времени, и *образность* (очень редкую).

21 янв. 1972 г.

* * *

В «Патетической оратории» я хотел выразить *сокровенное* тех людей, кто воспринимал Революцию как истинное обновление мира. Маяковский был одним из таких людей, но я не имел в виду именно его, и герой моего сочинения Поэт — личность собирательная, идеальная.

21 янв. <1972 г.>

О критиках

Неправильно пишут о моем пристрастии к *литературе* или что я считаю литературу *первой* в иерархии искусств. Последнее — совсем чепуха.

Я же пристрастен к *слову* (!!!), как к *началу начал, сокровенной сущности жизни и мира. Литература* же и ее собственные формы — это совсем иное. Многое мне в этом (в литературе собственно) чуждо. Наиболее действенным из искусств представляется мне синтез *слова и музыки.* Этим я и занимаюсь.

О народной песне и ее симфоническом развитии

Протасов, герой пьесы Толстого «Живой труп», слушая песни цыган и наблюдая, как присутствующий при этом композитор записывает песню в нотную тетрадь, говорит: «Напишет, *в оперу вставит,* все изгадит»[2].

В самом деле, *смешение жанров* как-то нехорошо. Довольно смешно слышать русские песни в квартетах Бетховена[3] (однако «Сидел Ваня на диване» замечательно звучит у Чайковского[4]). В операх же есть прямо-таки дивные образцы песен, например «Исходила младешенька» и другое у Мусоргского[5], который это делал, кажется, лучше всех. Он сохранял основу *песни,* варьируя сопровождение по смыслу куплетов, и находил необыкновенно красивые, неожиданные и вместе с тем оригинальные гармонии (*сохраняя мотив!).*

Симфонизм же песни, т. е. дробление ее мелодии, изменение ладовой структуры, это как-то нехорошо. Трудно слушать «Про татарский полон» в «Китеже»[6], а также знаменитую «Во поле береза стояла», особенно излагающуюся секвенциями[7]. Что-то есть неорганичное, т. е. в самом мотиве, *теме* нет предпосылки для такого изменения, такого развития. Лучше всего песню оставить *песней,* хотя она и может стать частью более крупного формообразования.

* * *

Путают образность и изобразительность. Совершенно различные вещи. Икона и сюжетная либо батальная картина. Много музыкальных произведений без образа главного героя, по имени коего иной раз называется сочинение. В «Александре Невском»[8] нет Невского, в «Спартаке»[9] нет Спартака, в «Стеньке Разине» нет Разина, а вместо него предстает совсем иное лицо со своими мелковатыми мыслями и чувствами, никакого отношения к нему не имеющее[10].

Отсутствие *главного,* героического или трагического характера — черта музыкального искусства нашего века, стиля модерн. Между тем именно он и делает искусство великим, этот великий характер. Что такое «Завоевание Сибири» без Ермака или «Переход через Альпы» без Суворова?[11] Батальные эпизоды, не более.

В музыке наших дней много таких батальных эпизодов, суеты, суматохи, грубо говоря, «шухера». Часто так изображаются революционные события, война и т. д. Это мало убедительно. В симфонии, очевидно, таким *образом* должна быть *тема,* м. б., *песня,* имеющая значение символа. Хороших примеров не припомню. Ее разработка должна быть особенно <*далее неразборчиво.* — А. Б.>

3 февр. <1972 г.>

* * *

На свете было много людей *знаменитых,* особенно сконцентрировавших в себе *зло* и обладавших, притом, огромной, иногда прямо-таки беспутной властью для осуществления этого зла: Гитлер, Римские Цезари, Нерон, Калигула, Тиберий, Иван

Грозный. Но много ли было людей активно добрых и обладавших властью творить добро? Много ли их в наше время? Много ли *активно* творящих добро, не по случаю или другим побуждениям, а по самому желанию творить именно доброе?

* * *

«Там, где для созерцания прекрасного нужны знания, а не только духовное богатство или даже духовная культурность, там кончается искусство».

Н. Н. Пунин
«Аполлон» XI 1913 г. № 9[12]

* * *

«Там, где наука заменяет живое отношение к явлениям мира, там нет и не было никогда искусства».

Там же.

* * *

Искусство, в котором присутствует Бог как внутренне пережитая идея, будет бессмертным.

24.VII.1975 г.

* * *

«И ныне тщится неумение
Быть всех модней и современнее,
Скрывая жалкие возможности
Под одеяньем ложной сложности...
И ходит с головою поднятой,
И водит кистью как попало.
Она мечтает быть непонятой.
Ее поймут — и все пропало...»

Из статьи Евгения Винокурова «Фундамент поэзии». «Правда», 5 марта 1974 г.[13]

«Чтобы быть традиционным, нужен талант, нужна сила…»

Из этой же статьи

* * *

«Конструктивная, техническая сложность часто соседствует с внутренней пустотой, духовной мелочностью, ничтожностью. Одно — сопровождает другое».

Из Федора Сологуба[14]

На серой куче сора,

У пыльного забора,
На улице глухой
Цветет в исходе мая,
Красою не прельщая,
Угрюмый зверобой.
В скитаниях ненужных,
В страданиях недужных,
На скудной почве зол,
Вне светлых впечатлений
Безрадостный мой гений
Томительно расцвел.

* * *

Недотыкомка серая
Предо мною все вьется да вертится...
……………………………………
Недотыкомка серая
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою, –
Помоги мне, таинственный друг,
Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами,
Иль наотмашь, что ли, ударами
Или словом заветным каким.
Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты, ехидную,
Чтоб она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим.

Песня

Окно мое высоко над землею,
Высоко над землею...
Я вижу только небо с вечерней зарею, —
С вечерней зарею...
И небо кажется пустым и бледным,
Таким пустым и бледным...
Оно не сжалится над сердцем бедным,
Над моим сердцем бедным.
Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю...
И это желание, не знаю откуда
Пришло, откуда.
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда!
О пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает:

Мне бледное небо чудес обещает,
Оно обещает,
Но плачу без слез о неверном обете,
О неверном обете...
Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете.

З. Н. Гиппиус
1893 г.

До дна

Тебя приветствую, мое пораженье,
Тебя и победу я люблю равно;
На дне моей гордости лежит смирение,
И радость, и боль — всегда одно.

Над водами, стихнувшими в безмятежности
Вечера ясного — все бродит туман;
В последней жестокости есть бездонность нежности (так ли?)
И в Божией правде — Божий обман.

Люблю я отчаянье мое безмерное,
Нам радость в последней капле дана.
И только одно здесь я знаю верное:
Надо всякую чашу пить — до дна[15].

З. Н. Гиппиус

* * *

«В искусстве все — в значительности художника-наблюдателя, все — в величине его личности, в его страстях и чувствах. Школа, опыт, искушенность в делах искусства, методы, все это лишь пособники».

«В художественном творчестве нет ничего особливого. Оно лишь выше ростом (действительной жизни). Оно грандиозно».

А. Н. Толстой из статьи «Задачи литературы»[16].

* * *

Вместо мастерства — *бойкое ремесленничество.*

Бойкое ремесленничество, самонадеянно объявляющее себя мастерством.

Материал для "Большого" Блока[17]

1. Ты и во сне...
2. Наш путь степной...
3. Под насыпью...

4. Петр<оградское > небо <мутилось дождем>
5. Я не предал белое знамя...
6.Русь моя — жизнь моя...
7.Свирель запела

8.Когда в листве сырой и ржавой...
9.Весна
10.Рожденные в года глухие... 12. «Петербургу»[18]
11.Все ли спокойно <в народе> 1. Пушк<инскому> дому
12.Барка жизни (2. Барка жизни)
(3. Все ли спокойно <в народе>)
13.Идем по жнивью 4. Петербургская песенка
14.Сочельник 5. Поздним вечером ждала
15.Пушкинскому дому
1) Ныне полный блаженства
2) Утоли моя печали

Из Бунина[19]

Не туман белеет в темной роще —
Ходит в темной роще Богоматерь,
По зеленым взгорьям и долинам
Собирает к ночи Божьи травы.

Только вечер им остался сроку,
Да и то уж солнце на исходе:
Застят ели черной хвоей запад,
Золотой иконостас заката.

Уж в долинах сыро — пали тени,
Уж луга синеют — пали росы,
Пахнет под росою медуница,
Золотой венец по рощам светит.

27. III. <19>74г.

19 мая 1974 г.

Слышал по радио бесподобно-прекрасное исполнение 10-й и 18-й ф<орте>п<ианных> сонат Бетховена. Слушал и думал: кто из наших артистов может так играть? Не смог представить себе никого. И вдруг пришла в голову ужасная мысль о своей отсталости: наверное, это играет *обыкновенный советский лауреат,* м. б., даже не из самых знаменитых. Играть теперь стали *все* хорошо, а я, старый дурак, живу как волк в лесу, в отрыве от музыки, от ее Прогресса.

Еще внимательней стал слушать. Особенно замечательным было исполнение Скерцо, Менуэта и Финала (вроде Тарантеллы или Карманьолы) из Ми-бемоль мажорной сонаты. И все же не мог себе представить никого из наших артистов,

играющих так хорошо, с таким вкусом, силой, простотой и величием, как надо играть Бетховена. Неожиданно вдруг вспомнил: 15-го вечером, когда писали пластинку, около Большого зала я видел афишу концерта Миши Дихтера[20], которого я никогда не слыхал. Я решил, что это он и *никто* другой, тогда значит, я прав и в *главном, своем.*

Слава Богу, это оказался Дихтер. Значит, я прав, музыка — это более серьезное дело, чем все то, что делается Крайневым[21], Петровым[22], Любимовым[23] и прочими пустыми грохотунами.

То же и в творчестве: масса внешнего, пустого, бездуховного, ненужного, строго говоря. Настоящее — очень редкое, глубокое, время ничего изменить не может в существе дела, в существе искусства.

Слава тебе, Господи. Счастливый день. Дай, Боже, сил.

Г<еоргий> С<виридов>
19. V. 74

* * *

26 мая <1974 г.>

По радио (1-я программа) стали играть много хорошей музыки.

Сегодня были концерты: Русская природа (Времена года) стихи русских поэтов и музыка Чайковского, Корсакова, Лядова. Вчера был прекрасный концерт мастеров искусств: Нестеренко, Норейка, Архипова, Гилельс, Мравинский и др. Сегодня же концерт: Старинный *романс.* Обухова, Гмыря. Отрадно слышать хорошую русскую музыку в хорошем исполнении.

Позавчера слышал «оперу» Генце «Спамаррон» или что- то в этом духе[24], для одного исполнителя под аккомпанемент флейты, гитары и ударных. Удивительная изобретательность, много разных интересный штук, приемов и т. д. Но как-то это не может вызвать восторга, нет желания послушать еще раз, хотя бы. Какое-то незначительное, «невеликое» искусство, м. б., такое и должно теперь быть? Но трудно все же поверить в жизнь без восторга, без экстаза, без возвышенного. *Все новые средства* как-то хороши для передачи натуралистического, чувств более низменных, чем возвышенных. Толпа разъяренная, либо встревоженная, взбудораженная, чувства злобы, раздражения, *мелкий* бытовой разговор. В сущности, приближение *музыкальной* речи к бытовой.

* * *

Величие художника — это величие души (величие духа) художника. Величие Мусоргского и Бородина — это величие христианина.

* * *

«Признаки искусства вообще — новое, ясное и искреннее. Признак истинного искусства — новое, ясное и искреннее доброе. Доброе есть признак истинного искусства».

Л. Н. Толстой[25]

«Красотой мы называем теперь только то, что нравится нам. Для греков же это было нечто таинственное, божественное, только что открывшееся».

Л. Н. Толстой[26]

* * *

С 9-го на 10 июня (ночью) <1974 г.>

Слушал по радио стихотворения А. В. Кольцова в прекрасном исполнении неизвестной мне артистки (возможно, провинциальной, из Воронежа?). Какая красота, какая чистота, неподдельность, простота и вместе с тем изысканность речи. Тронула меня до слез. И это полузабытый, да, сказать вернее — забытый поэт.

В какой-то литературной заметке (в календаре, кажется, т. е. для «народа») он назван «воронежский песенник» (т. е. вроде Лебедева-Кумача, Ошанина или Шаферана), а не «поэт».

Почему такое унижение? Вместе с тем восторженно приветствуется Светлов, писавший на ужасном «воляпюке», т. е. совершенно испорченном русском языке. Претенциозные глупости и совершенно ничтожные мысли Вознесенского возводятся в ранг большой поэзии.

Почему такое падение вкуса и понимания, отсутствие чувства русского языка? Кто определяет цену всему? Т. е. — кто отбирает духовные ценности? Те же люди, что и у нас в музыке! Лавочный тон, коммерческий дух, пронизывающий насквозь души этих людей.

Нет, не то! Плохо выражаю свою мысль! А между тем можно найти точные слова, ибо это все верно, что я пишу. Собраться с *мыслями* и записать *точнее.* Дело не в коммерции, а во власти над душами людей, *«над миром»,* если угодно.

Музыка

...Губную гармонику всегда можно иметь при себе. Вынул из заднего кармана, постучал о ладонь, чтобы вытряхнуть пыль, сор, табачную труху, — вот и готово. Гармоника все может: вот один тоненький звук, вот аккорды, а вот мелодия с аккомпанементом. Лепишь музыку чуть согнутыми пальцами, извлекаешь звуки, стонущие и плачущие, как у волынки, или полные и круглые, как у органа, или резкие и печальные, как у тростниковых дудочек, на которых играют горцы. Поиграл и опять сунул в карман. Она всегда с тобой, всегда у тебя в кармане. А пока играешь, учишься новым приемам, новым способам вылепить звук пальцами, ущипнуть его губами, — и все сам, без указки. Пробуешь везде, где придется — иной раз где-нибудь в тени, жарким полднем, иной раз у палатки, после ужина, когда женщины моют посуду. Нога легко отбивает такт. Брови лезут то кверху, то опять вниз — вместе с мелодией. А если потеряешь свою гармонику или сломаешь ее — беда невелика. За двадцать пять центов можно купить новую.

Гитара подороже. На ней надо долго учиться. На пальцах левой руки должны быть мозолистые нашлепки. На большом пальце правой — твердая мозоль. Растягивай пальцы левой руки, растягивай их, как паучьи лапки, чтобы дотянуться до костяных кнопок на грифе. Эта у меня отцовская. Я еще клопом был, когда он показал мне «до». Потом научился, стал играть не хуже его, а он уж больше не брался за нее. Бывало, сядет в дверях, слушает, отбивает такт ногой. Пробуешь тремоло, а он хмурит брови; пойдет дело на лад, он откинется к косяку и кивает головой: «Играй, играй, старайся!» Хорошая гитара. Видишь, какая истертая. А сколько на ней было сыграно песен — миллион, вот и истерлась вся. Когда-нибудь треснет, как яичная скорлупа. А чинить не полагается, даже тронуть нельзя — потеряет тон. Вечером побренчу, а вон в той палатке один играет на губной гармонике. Вместе хорошо выходит. Скрипка вещь редкая, ее трудно одолеть. Ладов нет и поучить некому. Послушай вон того старика, а потом переймешь. Не показывает, как играть двойными нотами. Говорит, это секрет. А я подглядел. Вот как он делает... Скрипка — пронзительная, как ветер, быстрая, нервная, пронзительная. Она у меня не Бог весть какая. Заплатил два доллара. А вот тут один рассказывал: есть скрипки, которым по четыреста лет, звук сочный, как виски. Говорит, таким цена — пятьдесят-шестьдесят тысяч долларов. Не врет ли? Кто его знает! Визгливая она у меня. Что Вам сыграть, танец? Сейчас натру смычок канифолью. Вот запиликает! За милю будет слышно.

Вечером играют все три — гармоника, скрипка и гитара. Играют быстрый танец, притоптывают ногами; толстые гулкие струны гитары пульсируют, как сердце, пронзительные аккорды гармоники, завыванье и визг скрипки. Люди подходят поближе. Их тянет сюда. Вот заиграли «Цыпленка», ноги топочут по земле, каждый юнец делает три быстрых па, руки свободно висят вдоль тела. Его окружают со всех сторон, начинается танец — глухие шлепки подошв по жесткой земле, — не жалей каблуков, пристукивай! Обнимают друг друга за талию, кружатся. Волосы упали на лоб, дыхание прерывистое. Теперь поворот налево. Посмотри на этого техасца — длинноногий, ухитряется на каждом шагу четыре раза отбить чечетку. В жизни не видал, чтобы такое выделывали! Смотри, как он крутит ту индианку, а она раскраснелась, ишь выступает — носками врозь! А дышит-то! Грудь так и ходит. Думаешь, устала она? Думаешь, у нее дух захватило? Как бы не так. У техасца волосы свесились на глаза, рот приоткрыт — совсем задохнулся, а сам отбивает чечетку и ни на шаг от своей индианки.

Скрипка взвизгивает, гитара гудит. Гармонист весь красный от натуги. Техасец и индианка дышат тяжело, как умаявшаяся собака, а все танцуют. Старики стоят, хлопают в ладоши. Чуть заметно улыбаются, отбивают такт ногами... Помню... давно это было... танцы в школе. Луна большая и плывет к Западу. А мы с ним пошли погулять. Идем и не разговариваем — у обоих дыхание перехватило. Словом не обмолвились. Впереди стог сена. Подошли к нему и легли... Видала? Этот техасец шмыгнул со своей девушкой в темноту, думают, никто не заметил. Эх! Я бы тоже с ним пошла. Теперь и луны ждать недолго. Я видела — ее отец шагнул было

за ними, да вернулся. Он знает. Осень не остановишь — она придет в свое время, и сок в дереве тоже не остановишь, так и это. А луны ждать недолго. Сыграйте еще, сыграйте какую-нибудь старинную балладу, ну хоть «Я шел по улицам ...».

Костер затухает. Пусть его — не надо подкладывать. Старушки луны ждать недолго.

Джон Стейнбек — из книги «Гроздья гнева»[27]
12 июня 1974 г.

* * *

«Будет поэзия без поэзии, где все будет заключаться в делании: будет "мануфактурная поэзия"».

Из В. Гёте[28]

Идеалом становится (для потомков ремесленников) *Профессионал* — но не прирожденный художник.

17.VI.74 г.

Куньлунь

Прочертив небеса, встал могучий Куньлунь.
Он от мира людского ушел в вышину,
Наблюдая оттуда за жизнью земной.
Это взвился драконов нефритовых рой,
Белым снегом закрыл небеса,
Все живущее стужей пронзив ледяной.
    Летом тают его снега.
    Рвутся реки из берегов,
    Превращаются люди в рыб,
    В черепах, сметенных волною.
    Вековым злодеям и добрым делам
    Кто из смертных осмелится быть судьей?
А теперь я ему говорю: Куньлунь,
Для чего тебе так высоко стоять?
Для чего тебе столько снега беречь?
Как бы так упереться мне в небо спиной,
Чтоб мечом посильнее взмахнуть
И тебя на три части, Куньлунь, рассечь!
    Я Европе одну подарю,
    Пусть Америке будет вторая,
    Третью часть я оставлю Китаю.
    И тогда на земле воцарится покой,
    Всем достанется поровну холод и зной.

Перевод с китайского[29]
Бедная Россия! 20 июля 1974 г.

* * *

По приезде из Франции у меня, в который уже раз, хорошее, прямо-таки счастливое, настроение. Приятно, когда твоя музыка имеет такой успех и горячий прием в чужой стране (где не знают русского языка). И хоры из «Царя Федора»[30], и «Концерт памяти Юрлова»[31], и, особенно, «Поэма Есенина»[32], изумительно сыгранная Темиркановым[33], хорошо слушались и внимательно, вызывали длительные овации.

Париж для меня, для моей музыки, — хороший, счастливый город. Жаль только, что, приехав домой и прочитав корреспонденцию о фестивале в газете «Советская культура», я не обнаружил ни своей фамилии в отчете о концертах, ни названия моих сочинений. Даже непонятно, почему такая ненависть ко мне и к моей музыке? Ухов и хористы[34] говорят, что «Поэма Есенина» имела наибольший успех из всего, игранного на фестивале.

20 .VII. 1974 г.

«Смелость и дерзость в искусстве»

Смелость и дерзость хороши там, где за ними стоит правда, глубина жизненных явлений (жизненная глубина), высота художественного помысла. Какой прок в том, что смело и дерзко говорятся пустые, незначительные вещи; совсем плохо, когда смело заявляет о себе *неправда.*

1974 год

29 июля вечером начал волноваться и плохо спал ночь. 30-го поездка в Москву. Приехал, спал ночь — средне.

31-го болел животом, с температурой, ночь спал плохо.

1-го — в городе. Встал в 8 часов, а проснулся в 7. Вернулся из города в 8 час. Спал плохо (часа 2—3). 2-го в городе, распухло лицо, с трудом досидел заседание до 2 ч. 15 мин. Все ночи спал плохо: со 2-го на 3-е, с 3-го на 4-е. Вечером 4-го начало сжимать сердце, ставил горчишники перед сном. Спал хорошо, но 5-го весь день сердце щемило.

С 5-го на 6-е спал ночь плохо (часа 2). 6-го ездил в город с легким кружением головы, днем, вернувшись, спал 1 час. Вечером, перед сном, легкая прогулка, думал — усну: усталость ужасная, но не спал совсем. Всю ночь проливной дождь. Сегодня весь день кружение *головы.* Днем пытался спать, но не заснул. Весь в спазме — уже двое суток. Не помогают ни валидол, ни валерьянка, ни папаверин (принял одну таблетку). Сегодня хожу слабый, с усталостью во всем теле.

<...>

6 января 1975 **г.**

Сочельник. Лежу — больной гриппом, который только начинается, значит, проболею еще с неделю.

Идет могучий, красивый снегопад. Елка убрана, но зажечь свечи не могу из-за болезни. Весь этот год, с приезда из Пицунды, я болею более, чем когда-либо: зубами и простудой. Голова кружится иной раз, но, в общем, меньше, чем ранее.

По правде сказать, работаю я теперь меньше (много), чем раньше. День тяжелой тоски. Главное — знаешь, что все безысходно, бесперспективно.

Из Есенина организовалась кантата[35]:

Мужик (Отчарь) — Бас — хор

Размахнулось поле Русских пашен... Бас

Душа грустит о небесах — Хор (м<ужской>)

Не от холода рябинушка дрожит — Хор (жен<ский>)

Гой ты, Русь моя родная. Бас — хор

Самое трудное — сочинить оркестр в № 4. Он должен быть *главным* в этом куске.

* * *

Слушал по радио скучную музыку, очень пеструю, с элементами прямо-таки плохого вкуса, оказалось — 3-я симфония Рахманинова, я ее не узнал по кускам. Это грустно. Что же тогда говорить о других?

7 января 1975

Больной. Сильно простужен. Врач говорит, что придется лежать еще неделю.

Сохор прислал новогоднюю, пустую открытку. Статья, которая была им сдана в «Ленинградскую правду» (о концертах в Ленинграде), в суматохе, перед отъездом на очередное социолого-музыкальное заседание, очевидно, не напечатана. Это очень грустно, такой концерт с Новыми вещами остался без рецензии.[36]

Жизнь вся *на ходу.* То же и Полякова, рецензии они считают неважным делом. *Большое заблуждение.*

* * *

Слышал по радио лекцию о «Классической» симфонии Прокофьева, читал Мансуров (дирижер). Все одно и то же: симфонизм — это новаторство, взрыв традиций. Все это очень льстит пропагандистам этой музыки, главным образом — дирижерам, которые, таким образом, считают себя причастными к *великому.*

Никому не приходит в голову, что давно уже стары эти «взрывы» и они стали такими же тривиальными, как и тот благополучный симфонический стиль эпигонов Корсакова или Чайковского, в противовес коему и выдвигалось искусство Прокофьева.

По всей вероятности, возврат к национальной традиции, не только в смысле интонационного языка, но и по существу, в смысле нравственно-этического содержания — вот *истинное, новизна* для нашего времени.

Эклектизм (симфонический, главным образом) себя совсем изжил.

Песня. Синтез слова и музыки. Символическое искусство. Мелодия — символ, например, Марсельеза.

7.1.1975 г.

Двадцать лет назад в этот день я начал писать цикл песен из «Бёрнса». Первая песня была «Честная бедность».

Светлые, хорошие были дни. Я был исполнен надежд и веры в свое дело. Теперь же, по прошествии двух десятков лет, я вижу тщетность всех своих усилий.

Сочинения, которые у меня в полуфабрикате:

1. Мужик оратория

2.Светлый гость кантата Есенин

3. Барка жизни

4.Голос из хора[37] Блок Кантаты

5.3 времени года[38]

6.Песни о России

7.Песни Гражданской войны

8. Памятник

9.Песня Мэри

Всего более 30-ти песен из А. Блока.

13 января, Сочельник, Старый Православный Новый год

Рождение Тамарочки[39], именины покойного отца[40]. Всегда для меня были счастливыми эти дни. Всегда хорошо сочинял. Недавно видел во сне мамочку[41], когда болел. Думает обо мне, родная моя душенька. Сегодня сижу один со своими мыслями, сочиняю, т. е. доделываю, шлифую сидящее во мне уже десятки лет. «Выхожу один я на дорогу», элегия для начала сочинения, концом которого должен быть отрывок из Есенина «Синий туман»[42].

План м<ожет> б<ыть> такой:

Выхожу один я на дорогу

Ворон к ворону летит

Изгнанник (Исаакян — Блок)[43]

Бублики или отрывок из «Облака в штанах» (Маяк<овский>)[44]

Синий туман — Есенин[45]

Переписал этюдом «Москва кабацкая»[46], хорошая, сильная песня.

Господи! Когда же я буду это доделывать, приводить в порядок, оркестровать. Дома у меня лежит музыки больше, чем я дал в обращение до сих пор. Что делать? Надо бросить все дела, все поездки, даже в Америку или в Японию — любопытные страны, где бы хотелось побывать. Только бы доделать свои песни. Жалко будет, если пропадут, не выявятся. *Боже, помоги!*

* * *

Вся жизнь (видимая) – ложь, постоянная ложь. Все уже привыкли к этому. Мы живем, окруженные морем лжи. Дети и родители, мужья и жены, общества, континенты, целые народы живут в полной неправде. Отношения человеческие (видимые нами), государственные, деловые — ложь.

Правда возникает лишь на особо большой глубине человеческих отношений, возникает редко и существует, как правило, короткий срок. Потому-то так ценна всякая правда, даже самая малая, т. е. касающаяся как бы малых дел. Правда существует в великом искусстве, но не во всяком искусстве, считающемся великим.

В оценках (узаконенных как бы временем) тоже многое — неправда. Лживого искусства также очень много. Вот почему так воздействует искусство Рембрандта, Мусоргского, Шумана, Ван Гога, Достоевского, Шекспира и др. великих художников. Но не всё правда даже в этом великом искусстве, часто ее искажает, например, красота (эстетизм!), ремесленное начало искусства; например, у Баха много фальшивого, пустого искусства (фуги и др.). Есть неправда от позы художника, от самой неправды его души и от многих других причин.

Вся эта мысль очень верная, трудно ее высказать мне, не хватает слов и, м. б., понимания всей глубины этой идеи, сейчас, ночью, пришедшей мне в голову, совсем не от дум об искусстве, а из размышления о человеческих отношениях.

Об оратории

Идея «Патетической оратории» — воспевание творческого духа, творческой силы, творческого начала, лежащего в основе всей жизни. (Я писал эту ораторию и жил ею в самые ужасные, самые страшные годы моего существования — 1957, 58, 59. Это сочинение было для меня спасением, иначе не назову.)

В одном случае, это Революционная сила народных масс, преображающая мир разрушением старого. Это энергия тех же масс (преобразующая мир строительством), возводящих заводы, города-сады, пробуждающих к жизни целые области земли («Воспламеним Сибирь»[47]).

Наконец, это творческая сила художника, уподобленная *солнцу* — символу всего живого, воплощению высшего творческого начала.

21.II. <1975 г.>

21 февраля

Весь день, со вчерашнего вечера, болит сердце, одышка и др. Здоровье мое стало хуже. Сердце стало хуже, болит часто. Лучше себя чувствую при уколах кокарбоксилазы. Жизнь становится все более и более грустной. Жизнь постепенно уходит от меня, но еще не совсем, хочется верить! Работать стало труднее.

Боже, помоги пережить тоску.

22 февраля

Встал в 12 ч. дня, отдохнувший немного. Занимался с Титаренко[48] редактурой 1-го тома романсов и песен до 5-ти часов. Устал безумно за эти два месяца работы — почти без выходных дней. Выходные — только, когда болею. Сил стало мало, дел — много, как быть? Не могу отделать три хорика из Детского альбома[49]. Отложил на завтра эту работу, а в понедельник — запись с Нестеренко[50] пластинки.

Сил моих не хватает. Тоска съела меня, я прямо-таки физически чувствую свое увядание.

Вчера вечером <получил> от Даниэля Лесюра в подарок пластинку, отрывки из его оперы «Андреа дель Сарто».

Перевела Рулон Гофманн[51] (довольно плохо) его лекцию по Парижскому Радио из цикла «Русский романс». Последняя (шестая) лекция посвящена песням Шостаковича и моим. Пояснительный текст — популярный, не очень-то глубокий.

26/11

Хотел бы записать с Ведерниковым пластинки[52]:

Мусоргский:

Без солнца — цикл
Серенада
Полководец
Где ты, звездочка
Песнь старца
Царь Саул
Калистрат
На Днепре
Видение
Странник
Блоха
Савишна
Детская песенка
Пирушка
(м. б. Озорник?)

Бородин:

Морская царевна
Из слез моих
Чудный сад
Фальшивая нота
Отравой полны мои песни
Спящая княжна

Для берегов отчизны дальной
Песня темного леса

Даргомыжский:

Паладин
Я Вас любил
Мельник
Вертоград (дальше не ясно, что?)

Глинка:
Не искушай (со скрипкой или виолончелью)
Колыбельная
Рыцарский романс
Мэри
(что еще?)

Свиридов:
В полях под снегом
Песня шута
Не страшусь... подряд
Песня могильщика
Песенка Яго (?)
Серенада Рюи-Блаза (?)

С Нестеренко:
Бёрнс + еще 2—3 песни
Романсы и песни
с Голосом из хора и др.
Обязательно из Лермонтова
Силуэт?

Когда все это делать, и где взять силы. Я очень устаю от игры на рояле, особенно на записях.

Наступает весна, видно, нынче ранняя. Три года уже <*далее неразборчиво.* — А. Б.>

2 апреля 75 г.

Сегодня отменил репетицию с певцом. Нету сил.

1. Устал так, как уставал до болезни. Много работал эти месяцы. Что же сделано?
2. Написал 3 маленьких хора, переделанные из Детских фортепианных пьес[53].
3. Записал пластинку с Нестеренко (40 минут).

Одну песню надо переписать.

4. Смонтировал свою музыку с двумя драматическими сценами — «Царь Федор» (получилась пластинка).

5. «Время, вперед!» перекомпоновал сюиту. Разучил в оркестре Б.С.О. Сделали концерт, но записали неудачно. Работа, в общем, не получилась, пока... Надо переписывать, чтобы получилась пластинка.

6. Репетировал с Образцовой.

7. Приготовили 4 пластинки переизданий с новыми обложками и аннотациями.

8. Приготовили пластинку «Поэмы Есенина» — монтаж, обложка.

9. Отредактировали предисловие и сделали корректуру 1-го тома «Романсов и песен».

10. Наговорил почти 1 $^{1}/_{2}$ часа о Мусоргском, но получилось неважно, хорошо бы договорить еще, многое не сказал, а многое и сказать нельзя. Работа получилась компромиссная, слабоватая.

* * *

Может, что еще и забыл. Намерения мои: выпустить за год 12—14 пластинок, считая переиздания:

1) «Патетическую ораторию» 1975 г.
2) «Деревянную Русь»
3) Романсы и Песни (Ведерников)
4) Бернс (Ведерников)
5) Трио + Соната
6) Курские песни и хоры
7) Романсы и Песни классиков (Ведерников) 1976 г.

Новые записи:

1) Поэма Есенина — Темирканов
2) Романсы и Песни — Нестеренко
3) Бёрнс — Нестеренко
4) Романсы и Песни — Нестеренко
5) Хоровая (музыка): Концерт, «Царь Федор», «Весенняя кантата»
6) «Детский альбом» + Камерная музыка
7) Образцова — Романсы и Песни
8) Песни (Тимофеев с Ерохиным) сторона + Минин — хоры сторона
9) «Царь Федор» (с драматическими сценами)
10) «Метель» + «Время, вперед!» Б. С. О. Федосеев

Сумею ли сделать все это? И когда писать партитуры?

Завтра дорабатываю с Нестеренко — 6—7 вечера. Прослушиваю «Метель» первый раз — 1.30—2.30. Слушаю запись «Время, вперед!» с 2-х часов. Послезавтра первый раз слушаю новые хоры. 8—9 пишу «Любовь Святая» и «Хоровод». Будет готова пластинка «Царя Федора».

Надо ехать в Польшу и хорошо бы поехать в Японию с Юрой[54]. Хватит ли сил у меня?

Чувствую себя плохо. Устал. Дела мои меня не веселят[55]. Читал 2 №№ «Советской музыки». Новая жизнь, новые моды, новые песни, к сожалению, очень скучные, бездушные, серые какие-то.

Смотрел музыкальные материалы на слова Твардовского, по просьбе Марии Илларионовны. Очень слабо все. Хоры Щедрина, ученические, серые, не талантливо.

По просьбе же Марии Илларионовны[56] (удивительно симпатичного, прямо-таки светлого человека) надо составить нотографию для собрания сочинений Твардовского.

Вспоминаю, что мне пришлось более или менее близко знать только трех поэтов: Прокофьева, Маршака, Твардовского. Все — уже в могиле. Почему-то нет контакта с другими, более молодыми, нет «связи времен». Кулиев, Гамзатов, Карим и др. — хорошие люди и поэты талантливые, но ощущение близости, как было, например к Твардовскому, — не возникает почему-то.

Надо подарить пластинку Бор<ису> Равенскому[57]

2/IV

Без конца слушаю цикл Николаева на слова Цветаевой[58]. Чем больше слушаю, тем более замечательным кажется это сочинение. Удивительное чувство женской души, такое редкое в музыке. Почти все песни превосходные и гармония целого, т. е. форма.

Грешным делом, я никогда не любил стихов этой несчастной поэтессы, а теперь они мне стали понятны душевно (если можно так выразиться) через музыку.

Право, это из *лучших сочинений за последние годы.* А ведь поди ж ты, кто это понимает? Певица Исакова Нина изумительно поет эти песни. Какое русское:

Привычные к степям глаза.
Привычные к слезам глаза.
Зеленые,
Соленые,
Крестьянские глаза.
Была бы бабою простой,
Всегда б платила за постой.
Все эти же веселые,
Зеленые глаза.
Была бы бабою простой,
От солнца застилась рукой!

(Вот верно! Это видишь! Очень характерно для деревенских женщин. Теперь это встречается редко. У города солнца мало.)

Сначала бы

Молчала бы,
Потупивши глаза.
Шел мимо парень с лотком (слово не понял. — *Г. С.*)[59]
Спят под монашеским платком
Смиренные —
Степенные —
Крестьянские глаза.
Привычные к степям глаза.
Привычные к слезам глаза.
Что видели,
Не выдадут
Крестьянские глаза.

Какое чувство России, даже не то, это уж точно — сама Россия. С детства помню таких женщин. И музыка превосходная. Надо бы написать об этом Алеше.

Николаев. Цикл на слова Марины Цветаевой

Безупречного вкуса, ни одной фальшивой, неверно взятой ноты, ни одной лишней ноты для украшения, нигде автор не показывает своего умения, не щеголяет мастерством и т. д. Нет желания показаться (прослыть) Русским, в наше время это часто встречается. Это — Русское и по существу, и по духу, по самой природе. Редкое, счастливое совпадение *Поэта и Композитора.*

Это не значит, что цикл Николаева, как бы полностью, соответствует Цветаевой в поэзии. Взятая лирика Цветаевой — совершенно своеобразная, изысканная в своей простоте, лирика без жеманства, за которой угадывается глубокая и страстная женская душа. Вот это удалось, мне кажется, в музыке Николаева.

Здесь он поднялся до большой высоты, до подлинной поэзии. Правдивые, свежие интонации. Линия, идущая от Шумана с его циклом «Любовь и жизнь Женщины» на слова Шамиссо, этим истинно гениальным откровением пламенного немецкого романтизма. В качестве предтечи этого произведения назову также чудесный цикл Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой». Цикл Николаева я осмелюсь поставить в ряд подобных произведений по красоте музыки, безупречности вкуса и глубине раскрытия женского характера.

* * *

Слово и музыка, литература и музыка, музыкальное произведение может существовать только тогда, когда оно добавляет нечто к стихам или литературному сочинению. Иждивенчество: комиксы — вульгарный вкус и тон. За счет приспособления великого искусства для своих незначительных, мелких художественных задач.

Неточная, очень неожиданная и оригинальная рифма, которую теперь во множестве употребляют современные поэты, от какового употребления она становится либо заезженной, либо вычурной.

Эти свежие, оригинальные, но не вычурные, а какие-то внутренне оправданные рифмы.

Это — настоящий, красивый, я бы сказал, изящный русский язык.

Задача композитора совсем не в том, чтобы приписать мелодию, ноты к словам поэта.

Здесь должно быть создано органичное соединение слова с музыкой.

В сущности, идеалом сочетания слова и музыки служит народная песня. Я имею в виду подлинную народную песню, а не многочисленные подделки, мещанский романс и пр.

* * *

Слова Блока =[40] *красота и польза*[60].

Найти ключ к омузыкаливанию поэта.

Влияние Пушкина на русскую музыку:

Романсы современников поэта,

Глинка = Руслан, романсы

Даргомыжский — Русалка и романсы

Мусоргский — Борис Годунов

Бородин — Для берегов отчизны дальной

Корсаков — Салтан, Золотой петушок, Моцарт и Сальери.

Чайковский — Онегин, Пиковая дама.

Рахманинов — Скупой рыцарь, Не пой, красавица, при мне...

Крупное полотно и миниатюра

Ван Гог не делал группового портрета, как, например, Старые Итальянцы или Рембрандт: «Ночной смотр»[61], «Анатомия д-ра Тюльпа» и др. Фр. Гальс «Стрелки» или Курбе «Похороны в Орнане».

Он разбил большую композицию. Он не сводит своих героев на одно полотно, м. б., не желая изображать (или придумывать) случай, который свел их вместе.

Его герои — разобщены, каждый сам по себе, занимается своим делом.

Также опера разбита на ораторию, кантату, песню, хор или романс.

Получается — так правдивее.

Сводить же всех вместе, соединяя сюжетом, почему-то кажется фальшивым. М. б., бытовое — ушло. В сущности, уходило постепенно. Например, «Хованщина» или возникший позднее и, конечно, несравнимый с ней (но все же что-то в нем иной раз чувствуется) «Китеж» близки к мистерии — таинству. Поздний Корсаков — весь почти сказка или легенда.

---

[40] Знак « = » Г. Свиридов употреблял, когда ему не хватало привычных знаков пунктуации *(А. Б.)*

Стравинский

колоссально расширил динамическую амплитуду от *PPPPPPPPPP* до *FFFFFFFFFF*[62] и т. д.

Шумовые эффекты, оглушительные удары и т. д.

Ритмы.

Стравинский — творчество, в сущности, всегда — *имитация.*

Имитируются русские песни, обряды, католическая месса, светское музицирование (концерты и т. д.). *Маньеризм.* Подновленная манера, имитировал Веберна (*всегда должен быть объект имитации!).* Творчество в *духе, à* 1а... При всем том богатейшая выдумка, фантазия, культура. Какой-то *искусственный соловей.*

Шаг Стравинского

Балет Стравинского был принципиально новым шагом, новым явлением в Русском музыкальном искусстве. Он явился естественным и логичным продолжением истории Русской большой оперы XIX в., которая от Героических (Глинка, Бородин) и Трагических (Мусоргский, Чайковский) образов пришла (постепенно мельча их) от реализма к условности, к сказке, от персонажа исторически достоверного или просто житейски достоверного к вымышленному, нереальному.

Потом эта сказка перекочевала в балет («Жар-птица»), герои лишились слова, *первого отличия человека.* «АнтиИоанниты»[63], «в Начале Бе Слово» — (антихристиане).

Слово заменилось жестом, духовная жизнь ушла на второй и даже третий планы.

На первый план выпятилось земное, животное, инстинктивное (НИЦШЕ!!: «Дионис»[64]) в противовес духовному началу. Замена слова жестом (в плане философском), отсутствие «слова», вернейшего признака человека, позволило сделать дальнейший шаг: заменить его (человека) куклой, наделенной самыми примитивными, но исключительно сильными страстями (близкими инстинкту) — «Петрушка». Такова была эволюция русского героя (на музыкальной сцене XX столетия).

30 апреля

Сдал вчера в издательство отредактированный вариант партитуры «Время, вперед!». Запись получилась неплохой (Марш - хуже). [2 №, Марш и Финал записаны никуда не годно.]

Боже, сколько же я возился с этим пустяковым делом.

Сделал корректуру II тома Романсов и песен. Теперь на праздниках надо сделать корректуру «кантат». Свободных дней нет совсем. Вчера ловил рыбу и поймал хорошо.

Слушал «Патетическую ораторию» по радио. Хорошая запись Кондрашина[65].

Слушал новую запись «Поэмы Есенина» с Темиркановым[66]. Не все — хорошо. Но в общем — неплохо. Хотя — несравнимо хуже, чем было на концертах в Париже. Оркестр — не так силен, дирижер тоже не совсем на высоте, а казалось, что он большой молодец, особенно на первом концерте.

"Мужик" оратория (песни?)

1. Мужик (оркестровая партия?) Хор сделать четырехголосным (сильным=). Басы раскрепостить. Найти материал для *оркестровой игры?*
2. Размахнулось поле русских пашен
3. Душа грустит о небесах
4. Не от холода рябинушка дрожит _____
5. ???   революционная вещь|
6. Пугачев?   Кобыльи корабли
7. Кабацкая Москва, отрывок
8. Возвращение на родину (На Родине)

* * *

Цвет у Есенина — одно из самых важных отличительных свойств поэзии.

Голубая Русь. В этом не только голубой цвет, но и *голубь,* символ кротости, символ Духа Святого[67].

«Детские песни»

Влияние Лядова на *Стравинского* и *Прокофьева* (и др., конечно).

В своем отношении к народной песне Чайковский продолжил Глинку («европеизация» в духе 18-го века). Мусоргский же спрягал Народную песню с более поздним европейским искусством (Берлиоз, Шуман) и шел, конечно, дальше.

Конец 19-го века — упадок вкуса. Назову как символ — Рахманинов, Малер, Регер, Р. Штраус, оперы Массне. Рядом с этим, конечно, были: Григ, Дебюсси — ярко национальные, чистые по стилю явления, будущий «modern».

Передача о Лядове[68]

Полонез = стилизация 18-го века (портреты Сомова), а не «живой» полонез Мусоргского, с народным «мазурским» ладом. «Табакерка» — стилизация, фижмы и др. Сомов—Бенуа и вместе — «кукольность, игрушечность» мира, почти «Петрушка» Стравинского. Русские песни — от «Камаринской».

«Баба-Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро» — все время *зло, злое,* «злое озеро» (слова Лядова). От Глинки (Наина, Черномор), Корсакова (Кащей,

Звездочет, Шемаханская (злая) царица), Чайковского (Ротбарт, Король мышей) к Стравинскому, Прокофьеву и т. д. А где же доброе? (Прелюдии Лядова).

Русская музыка последнего времени

1) Народная песня и духовный стих.

2) Старые мастера (анонимы, Калашников, Титов, Березовский, Бортнянский, Бавыкин и др.)

3) «Дилетанты»: Алябьев, Варламов, Верстовский, Гурилев, Булахов и др.

4) Глинка, Даргомыжский, Серов

5) Балакирев, Мусоргский, Бородин, Корсаков, Кюи

6) Чайковский, Танеев, Аренский, Рахманинов, Скрябин

7) (Корсаков), Глазунов, Лядов, Стравинский, Прокофьев.

О современном этапе музыки

Прогресс.

Преуспевание в том, что научились умело, ловко двигать в любом направлении мертвую музыкальную материю. А дело-то в том, чтобы *создавать ее — «живую».*

31 июля <1975 г.>

Слушал по радио 2-ю симфонию Сибелиуса. Какая-то громоздкая скука. Ни одного яркого мотива, ни одного яркого движения. Ощущение пустоты при заполненности (звуковой). Может быть, северная суровость? Но нет — *суровости.* Все же скерцо, главным образом.

Произвел Брукнера, Глазунова и Сибелиуса — Вагнер. Декоративное, изобразительное, но не лишенное силы!

Шостакович[69]

Литературные привязанности: Гоголь, Пушкин, Чехов, Лев Толстой (статьи), Шекспир, словом — классика.

Петербург-Ленинград — творческая тема: «Нос», 1-я симфония, 7-я симфония, 11—12-я симфонии. Любовь к городу — бытовая...

Возврат к *классическому искусству* после Модернизма, Шутов и т. д. Арлекинада не была ему чужда. Но это скорее сродни европейскому «шутовству» (Шекспир), а не «скоморошине». «Трагическая арлекинада».

Чувство формы, Ленинград, его пригороды.

Возвратил Искусство к Большой теме, взял центром его прежде всего — глубокое, *общезначимое содержание.*

Вольнолюбивый Бетховен, «голландец», как он иногда называл его. Бетховен «Героической симфонии», Аппассионаты, Бетховен пламенного «Эгмонта».

Особенно любил он один портрет Петра Ильича, висящий в одной из комнат Клинского музея (он называл этот портрет «после вчерашнего»).

«Закрытый», всегда внутренне напряженный был человек. Редко я видел его говорящим открыто, просто, *правдиво*. В один из таких разговоров помню его слова: «Моя жизнь — это "одиночество на людях"».

Хорошо помню, как играл ему некоторые свои вещи. Сонату для фортепиано[70] играл осенью 1944-го года в его квартире на Пушкарской. Прослушав, он сказал: «Юрий Васильевич, Вы достигли мастерства. Теперь все зависит от Вас!»

Где играл Трио — не помню, что он говорил — тоже не помню, помню только, что хвалил. Спросил: «А Вас не смущает, что место перед концом (хорал) похоже на мое Трио?» Я сказал: «Я знаю, но мне это приятно!» Тогда он сказал: «Пусть будет так!»

«Страну отцов» он очень любил. В Москве я играл ее в Секретариате, потом было обсуждение, он тоже выступал. Потом были какие-то другие дела, а к вечеру, прощаясь, он сказал: «Юрий Васильевич, спасибо! Благодаря Вам я провел сегодняшний день в атмосфере прекрасного».

Получил я как-то деньги (большую сумму — тысяч шесть) в Комитете по делам искусств на Неглинке. Запечатанные пакеты положил в карманы, не стал проверять. Пошел сдать деньги на сберкнижку на Кузнецкий мост, как помнится. В каждой пачке оказался недохват одной, двух купюр. Потом как-то был у него и рассказал ему про это. Он говорит: «Со мною тоже это бывало (в этом месте), но не надо обращать внимания». Я говорю: «*Я и* не обращаю!»

Бернса[71] играл ему в квартире покойной Софьи Васильевны на Дмитровском переулке. Слушали Дм<итрий> Дм<итриевич> и Гликман И<саак> Д<авидович>[72], а Софья Вас<ильевна>[73] накрывала в соседней комнате к обеду.

Я сыграл с удовольствием и ждал, что скажут. Рукопись осталась незакрытой, Дм<итрий> Дм<итриевич> взял последнюю страницу, закрыл ее и сказал: «Одна (песня) лучше другой. Пошли обедать!»

Помню первое исполнение «Страны отцов» в Лен<ингра>де, в зале <им.> Глинки. Д<митрий>Д<митриевич> приехал, жил в «Европейской». После концерта пришли к нему в номер, он говорит: «Посидите, я сейчас». Мы остались втроем: Эльза[74], Гликман и я, а он побежал к Елисееву в магазин.

Вернулся через 1/2 часа, нагруженный покупками, заняты были обе руки, а в карманах — вино. Сделали — пирушку.

Когда я играл в Союзе Лен<инградских> комп<озиторов> свою Стр<унную> симфонию[75], он выступил на обсуждении и говорил: «Свиридов — это наша надежда» и еще несколько раз так говорил.

Выдвигая в Союз РСФСР, говорил: «Свиридов — это наша гордость». Вспоминаю, он рассказывал, что был на беседе с Пономаренко (после смерти Сталина назначен министром культуры), тот сказал ему: *«Вы — наша национальная гордость».* Он страшно был доволен, говорил об этом с чувством.

Хорошо известно, что не тот человек патриот, кто кричит об этом на всех углах, а тот, кто любит свою Родину, свой народ, гордится им, верит в его могучие силы, тяжело переживает и возвышает свой голос против несовершенства жизни. Глубоко скорбит...

Это большая традиция Русской общественной и художественной Мысли. Именно в таком смысле патриотами своего Отечества являлись Гоголь и Лев Толстой, Петр Ильич Чайковский и Мусоргский.

Демократизм.

Обращение к большой аудитории с большой и важной мыслью. [Искусство Шостаковича патетично.]

Ему был чужд какой бы то ни было вид музыкального снобизма, сознательного обращения к «избранной» аудитории.

Такой вид искусства был ему чужд и вызывал у него ироническое отношение [он глубоко презирал. Это я говорю с полным основанием].

Искусство, вдохновленное горячей любовью к людям и глубоким сочувствием к человеческому страданию.

[К нему вполне можно отнести слова Мусоргского: «Искусство есть не цель, а средство для беседы с людьми».]

[Да здравствует человеческий гений, носитель правды и добра. Искусство Шостаковича никогда не умрет, бессмертно, ибо оно правдиво и прекрасно.]

Он внес в искусство огромное общественное содержание.

...ибо никогда не умрет стремление человека к добру и правде.

Если Советская музыка усилиями своих выдающихся творцов стала значительной частью современной музыкальной культуры;

если она обладает своим характером, своим самобытным содержанием, которое она черпает в жизни нашего Советского народа;

если она имеет, наконец, свой стиль, свои формы и свой, присущий ей богатый интонационный язык, то заслугу Шостаковича во всем этом невозможно переоценить, так она велика.

Шостакович не пошел дальше по тенденции разрушения основ музыкального языка, мелодики, гармонии и формы.

Он не только не пошел дальше...

Он занялся созиданием, а не разрушением.

Он воскресил большие формы классического музыкального искусства, вдохнул в них новое содержание, новую жизнь.

Создал новые, присущие только ему формы, внеся тем самым вклад исторического значения в мировой музыкальный процесс.

Гармонические завоевания Дебюсси, Стравинского и Берга, неоклассические стилизации Прокофьева и Стравинского, все было им освоено и переплавлено при огромной температуре в горниле Души. В результате появился его собственный совершенный неповторимый язык и стиль. По нескольким тактам музыки сразу скажешь: это Шостакович.

Музыка его остается здесь, на земле.

Шостакович-композитор будет всегда жить. Его музыка звучит повсюду, можно сказать, что воздух над землей постоянно заполнен звуками его музыки. Но Д. Д. Шостакович-человек уходит от нас и сегодня мы прощаемся с ним.

Много человек этот сказал хорошего людям, много принес он добра своей Родине. Он еще раз показал всему Миру, каких могучих, каких прекрасных людей рождает наш народ.

Творчество Шостаковича означало в музыке совершенно новую эпоху.

Мальчиком он был свидетелем Октябрьского переворота и всех последовавших событий с Петрограда.

[Жизнь Шостаковича — это жизнь борца.]

Говоря о его прекрасных человеческих качествах, я хотел бы прежде всего сказать о его непреклонном мужестве, вызывающем глубочайшее уважение. Мягкий, уступчивый, нерешительный подчас в бытовых делах — этот человек в главном своем, в сокровенной сущности своей был тверд как кремень. Его целеустремленность была ни с чем не сравнима. [Этот человек знал, что он делал, и понимал, кто он такой.]

Глубочайшее уважение к человеческой культуре, ко всему сделанному человеком за свою историю, чем человек (он) украсил свою жизнь, сделал ее лучше, благороднее, чище. Ему был чужд нигилизм, малейшее...

Не говоря уже о музыке, которой он, можно сказать, жил, познания его в которой были поистине энциклопедическими. Бетховен, Моцарт, Шопен, Бах, Чайковский [Мусоргский].

Гоголь, Пушкин, Чехов, Лев Толстой — это было то, на чем он вырос и что носил в себе до конца дней своих.

Он умел сделать послушной себе музыкальную материю. В его руках она оставалась всегда живой, он только придавал ей ту форму, которую считал необходимой.

В лучших его сочинениях поражает красота и выразительность тематического материала, первое качество большого таланта, без которого немыслимо создание ничего истинно замечательного.

Уже полвека существует Шостакович-композитор как общественное явление. К нему вполне можно отнести слова Мусоргского: «Искусство есть не цель, а средство для беседы с людьми»[76].

О новом в искусстве

Новое в искусстве приходит как *необходимость* для выражения новых мыслей, для выражения внутреннего состояния художника.

Новое рождается в результате самостоятельного поиска, а не механического перенесения чужого творческого опыта в свои партитуры.

О театре и музыке «Царь Федор Иоаннович»[77]*. Идея всечеловеческой любви*

Я всегда любил театр и музыкальный, и драматический. Театральному искусству я обязан...

Не говоря уже об опере, в особенности Русской опере, классической, которая была и остается любимейшей моей (оперой), я всегда готов слушать <...> «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Сусанин», «Русалка», неувядающий (неувядаемый) «Евгений Онегин».

Для меня лично «Хованщина» Мусоргского является величайшим, быть может, произведением (музыкального искусства) музыки.

Я люблю вагнеровских «Мейстерзингеров», «Травиату» и «Богему» Пуччини. Меньше я люблю оперу стиля «модерн». Я вообще меньше люблю этот стиль искусства, вполне признавая за ним право на существование. Но лично мне несравненно больше нравится искусство классическое.

Для меня это величайшие создания. Я люблю это бесконечно и могу всегда слушать, особенно при хорошем исполнении.

Но заметки мои касаются более скромного предмета: а именно, музыки в драматическом театре, и я к нему возвращаюсь.

Я люблю драму, люблю и драматический театр [и всегда его любил]. Этому искусству я обязан исключительными по силе художественными впечатлениями.

Больше всего я посещал театр в тридцатые годы. Очевидно, тогда и сформировались мои театральные вкусы и мое предпочтительное отношение к классике.

В те годы на театре много играли Островского, очень много играли Шекспира, который всегда был одним из самых любимых моих авторов. Но я люблю и Шиллера, люблю испанцев и Мольера, Лопе де Вега и Шеридана, да мало ли на свете прекрасного?

Люблю я, конечно, и Русскую драматургию, классическую да и новую, например: «Дни Турбиных» Булгакова.

Словом:

Я люблю театр и обязан ему целым рядом совершенно незабываемых впечатлений. Работать в театре как композитор я начал перед самой войной. Первой моей работой была музыка к пьесе А. Н. Островского «На бойком месте» в Ленинградском театре комедии[78].

Во время войны и в первые послевоенные годы я много работал [главным образом в Ленинградских театрах] в Ленинградском театре им. Пушкина, обладавшем по тому времени, надо сказать, первоклассной актерской труппой.

Мне приходилось работать с очень интересными режиссерами.

С большим наслаждением вспоминаю работу с В. П. Кожичем, замечательный, изумительно талантливый был человек, которого я очень любил, с Л. С. Вивьеном,

Н. П. Акимовым, Г. М. Козинцевым и др. Работал я и с А. Я. Таировым в Московском Камерном театре, написал ему музыку для двух постановок[79].

Кино: Рошаль, Юткевич, Швейцер.

Всех этих людей я вспоминаю с благодарностью, общение с ними было очень интересным и очень ценным для меня.

Но это было давно.

Я не работал в театре лет двадцать. За это время изменились вкусы, манера игры несколько стала иной, появилась масса новых пьес, новых авторов, очевидно, и вкусы публики стали несколько иными.

Теперь классики играют меньше, больше идет новых пьес. Жизнь идет, как говорится. Да и в театр я теперь хожу очень редко, по правде сказать.

И вот как-то однажды М. И. Царев сказал мне, что в Малом театре режиссер Б. И. Равенских собирается поставить «Царя Федора Иоанновича», и предложил мне сочинить музыку к этому представлению. Я стал думать об этом, но как-то поначалу такого желания у меня не возникало, несмотря на то, что я хорошо знал Б. И. Равенского и очень ценил его большой, стихийный талант и его редкую [природную] музыкальность.

Пьесу эту я всегда очень любил.

Вступление [Молитва]. Тема Ирины [Годуновой]. [Тема Вечной женственности] [впечатление] [Идеального] воплощение подсознательной стихийной Мудрости Женщины, ее бесконечной доброты, ее внутренней силы.

«Любовь святая». Тема любви, <...> доброта и любовь, беззащитная в своей обнаженности, и жертвенная.

Тема трагическая. «Покаянный стих»: «Горе тебе, убогая душа». Тема гибели, краха идеи Федора. Мне показалось ненужным писать много музыкальных номеров, помогающих эмоционально обрисовать ситуацию, иллюстрирующих действие драмы.

Я пошел по другому пути. Пытаюсь музыкой выразить внутренний, душевный мир драмы.

Этот герой, несмотря на весь трагизм его существования и его видимые человеческие недостатки, вызывает у меня чувство самой глубокой симпатии. Он сам кажется мне воплощением любви и добра.

Есть еще одна тема Федора, она проходит в оркестре, сопровождаемая перезвонами.

Декорации.

Таких тем — несколько.

Сила и неумолимость жизни.

Тема Бориса Годунова. Тема государства, неумолимости, необходимости железной.

Я не рискну давать какие-либо советы композиторам по поводу музыки в театре вообще. Дело это — в каждом случае должно быть творческим, т. е. исходить или,

сказать вернее, рождаться из материала, из пьесы. Я могу только говорить о данном, конкретном случае.

У Чайковского в музыке на первом месте чувствительный элемент, у Баха элемент рационализма (рационалистический элемент). В Моцарте можно отметить гармонию, можно говорить о гармонии между элементом чувствительным и элементом рациональным.

В Мусоргском же больше, чем в ком бы то ни было из композиторов новейшего времени, преобладает элемент духовный.

Одной из основных тем его творчества, одной из основных проблем, его занимавших — была тема смерти, понимавшейся им как избавление, исцеление, покой, если можно сказать, обретение некоей гармонии. В этом смысле, как и во многом другом, Мусоргский наследник Сократа, Платона, Софокла, т. е. духа греков и совсем не европейцев.

Например, хотя в драмах (пьесах) Шекспира бесчисленное количество смертей, сама смерть (сущность этого явления) никогда Шекспира специально не занимала, так, как она занимала, например, Мусоргского.

Мусоргский никогда, нигде не протестует против смерти. До этой пошлости, столь характерной для духа его времени, когда протестовали все против всего (смотри, например, у Достоевского — один из героев говорит: «Жалко, что мои отец и мать умерли, а то бы я их огрел протестом»[80]), Мусоргский никогда не опускался. Его повышенный интерес к смерти вполне в духе греческих философов. Только греки обладали *цельным знанием, цельным ощущением мира,* в котором воедино сливалось умственное (интеллектуальное), чувственное и духовное его восприятие. Таков был и Мусоргский.

Католической Европой же это цельное восприятие мира было утрачено, чему свидетельством является, например, романтизм с выходом на первый план чувственного восприятия мира; средневековая схоластика или современный интеллектуализм — увлечение материальной (скоропреходящей) сущностью вещей.

Для русской культуры, во всяком случае для некоторой ее части, характерны элементы, роднящие ее более, чем культуру современной Европы, с Древней Грецией. Эти элементы получены нами через православную веру, которая впитала в себя и древнюю греческую философию. Вот откуда платонизм у Мусоргского, Владимира Соловьева, у Блока и Есенина. Преобладающий элемент духовного начала в творчестве (Божественного).

Вот почему искусство этих художников трудно мерить европейской мерой. Вот этому искусству равно чужда и чувствительность, и схоластика, и даже пламенный рационализм Спинозы или Бетховена. Это искусство совсем не клерикальное, не религиозное искусство с точки зрения культа, обряда, богослужения. Оно религиозно, священно, сакраментально в том смысле, как говорил Платон — что душа человека сотворена Богом — это та Божественная часть человеческого существа, которая способна общаться со своим творцом и одна лишь в человеке несет в себе подлинное, неизменное, вечное Божественное начало.

* * *

Надобно понимать музыку как составную часть общей духовной жизни нации, а не как *обособленное ремесло.*

Важная мысль!!

«Святая простота»

10 февраля 1976 г.

У Есенина в зрелом периоде творчества — «святая простота», все глубоко, из души, выстрадано каждое слово. Все — простота, все правда, нет ни малейшей тени какой-либо позы, претенциозности, фиглярства, самолюбования. Так его сердце было отдано людям, и поэтому [Его сердце наполнено бесконечной любовью ко всему сущему в мире] Он не умрет до тех пор, пока будет жив хоть один русский человек.

О русской душе и ее вере

Русская душа всегда хотела верить в лучшее в человеке (в его помыслах и чувствах). Отсюда – *восторг* Блока, Есенина, Белого от революции (без желания стать «революционным поэтом» и получить от этого привилегии). Тысячи раз ошибаясь, заблуждаясь, разочаровываясь — *она* не устает, не перестает верить до сего дня, несмотря ни на что!

Отними у нее эту веру — Русского человека нет. Будет другой человек и не какой-то «особенный», а «средне-европеец», но уже совсем раб, совершенно ничтожный, хуже и гаже, чем любой захолустный обыватель Европы.

Тысячелетие складывалась эта душа, и сразу истребить ее оказалось трудно. Но дело истребления идет мощными шагами теперь.

* * *

Критика не всегда умеет отличить *дерзновенность таланта* от *наглости самонадеянной* посредственности.

Наглость самонадеянной посредственности. Талант часто неразделим, неразлучен с сомнением, в то время как посредственность всегда уверена, убеждена в себе.

5 марта 1976 г.

Читаю журнал «Наш Современник» № 3 1974 г.

Валентин Волков. «Три деревни, два села». Записки библиотекаря. Дивная, прекрасная повесть[81].

За последнее время появилась целая новая Русская литература. «Деревенщики» (все почти из провинции). Но это совсем не «деревенщики». Это очень

образованные, тонкие, высокоинтеллигентные, талантливые как на подбор — люди. Читал — часто плачу, до того хорошо.

Правда, свободная речь, дивный русский язык. Это лучше, чем Паустовский, Казаков и др., которые идут от Бунина. А в Бунине уже самом слишком много от «литературы». Больше, чем надо. Это скорее от Чехова, но непохоже, да и по духу — другое. Как и у Чехова — *гармонично*, т. е. и жизнь, и искусство слиты, соединены, не выпирает ни одно, ни другое. Дай Бог, чтобы я не ошибался, так сердцу дорого, что есть подлинная, истинно русская, *народная* литература в настоящем смысле этого слова.

Василевский «Ратниковы»[82].

Виктор Астафьев[83].

Вас. Белов[84].

Евг. Носов (курянин! Дай ему Бог здоровья!)[85]

Ф. Абрамов — Ленинградец![86]

Распутин, не читал, но все его хвалят[87].

Чудесный, лиричный *Лихоносов*

1) Люблю тебя светло. 2) Чистые глаза[88]

В. Солоухин, прекрасный рассказ про И. С. Козловского, как он пел в пустом храме[89]. Наверное, есть и еще.

Господи! Я счастлив!

Главное, что это настоящая *литература,* т. е. знания жизни — много, а то сбивалось на «беллетристику» у Паустовского, Нагибина, Казакова или вовсе противное — у других авторов.

Что такое «сбивается на беллетристику»? Чувствуется, что — «придумывает», хоть и талантливо, с фантазией, умело, «мастерски» и т. д., нет ощущения самой жизни, как будто бы это не сочинено, а прямо-таки описана жизнь, как это бывает у Чехова — гениальнейшего. Чехов разрушил конструкцию романа, которая к тому времени омертвела, *стала условной,* заметной при чтении. Он создал новую конструкцию: короткий рассказ, ибо без *формы* искусства быть не может.

Вопрос формы сейчас самоважнейший *для музыки. Симфонизм окончательно омертвел.* На смену ему — додекафония или *песня,* короткая форма. Симфонизм — опера, крупнофигурные композиции — все это совсем «мертвое». Даже сознательно создаваемая «мертвечина».

Голое конструирование, не лишенное, впрочем, фантазии, умения владеть средствами выразительности: динамикой, тембром, главным образом, но мертвое от рождения.

Поиски формы (у настоящего художника) происходят от необходимости найти такую форму, которая не должна чувствоваться, а всецело должна быть поглощена содержанием.

Поэтому старые формы...<*фраза не завершена.* — А. Б.>

* * *

Бывает у русских людей желание: «Сгубить себя на миру, на глазах у людей». Это было в Есенине. Удаль и восторг, доходящие до смерти. Отсюда: пьяницы, губящие себя на глазах у всех, драки в праздники (праздничные убийства, самое частое дело).

Желание показать свою чрезвычайную, непомерную силу, экстаз, восторг, переполняющий душу, доходящий до края, до смерти. На войне, тоже. Закрыть телом дзот, встать в атаку под огнем и т. д.

«На миру и смерть красна!» Так говорит об этом народ.

* * *

Подменить большую тему России «частушечно-сарафанными» пустяками, глубокое и благоговейное отношение к народной песне — «ерническим» отношением к ней. От пустого, неумеренного употребления слова «Россия». Демагогия, новая ее разновидность.

* * *

Прочитал стихи поэта Вознесенского, целую книгу[90]. Двигательный мотив поэзии один — непомерное, гипертрофированное честолюбие. Непонятно откуда в людях берется такое чувство собственного превосходства над всеми окружающими. Его собеседники — только великие (из прошлого) или по крайней мере знаменитые (прославившиеся) из современников, неважно кто, важно, что «известные».

Слюнявая, грязная поэзия, грязная не от страстей (что еще можно объяснить, извинить, понять), а умозрительно, *сознательно грязная.* Мысли — бедные, жалкие, тривиальные, при всем обязательном желании быть оригинальным.

Почему-то противен навеки стал Пастернак, тоже грязноватый и умильный.

Претензия говорить от «высшего» общества. Малокультурность, нахватанность, поверхностность. «Пустые» слова: Россия, Мессия, Микеланджело, искусство, циклотрон (джентльменский набор), «хиппи», имена «популярных» людей, которые будут забыты через 20—30 лет.

Пустозвон, пономарь, болтливый глупый пустой парень, бездушный, рассудочный, развращенный.

Составное:

жалкие мысли, холодный, развращенный умишко, обязательное разложение, обязательное религиозное кощунство. Но хозяина своего хорошо знает и работает на него исправно. Им говорят: «Смело идите вперед, не бойтесь ударов в спину. Мы вас защищаем!» И защищают их хорошо, хвалят, превозносят, не дают в обиду.

Две музыки

Следишь за долгим, замысловатым, разнообразно-утомительным блужданием музыкальной материи. Когда, наконец, появляется что-нибудь вроде мелодически разложенного трезвучия, кажется, что это музыка «*неслыханной красоты»,* как писал один критик по поводу темы, представляющей из себя дважды повторенное трезвучие первой ступени. Задача этой музыки окунуть слушателя в это блуждание, это постоянное изменение.

Есть музыка иная: ее идея, ее задача = создание образа, зрительного или эмоционального.

Тут тоже иногда бывает движение музыкальной материи, но оно подчинено иным законам, иной задаче.

* * *

Нельзя не обратить внимания на появившуюся в последнее время тенденцию умалить, унизить человеческую культуру, опошлить, огадить великие проявления человеческого духа. Многочисленным переделкам и приспособлениям подвергаются многие выдающиеся произведения.

Миф о Христе, одно из величайших проявлений человеческого духа, человеческого гения, подвергается систематическому опошлению, осмеянию, не впервые.

Великий роман Толстого, содержащий важнейшие, глубочайшие мысли о человеке, его призвании, его назначении, опошлен и превращен в балетный обмылок. Образ Кармен, бывший символом стремления свободы, духовного раскрепощения для многих поколений европейской интеллигенции (всплеском античного, трагического духа), Кармен — произведение народное. Весь народный дух вытравлен, а сама Кармен превращена в заурядную потаскушку. Также опошляется, унижается Микеланджело или исторические персонажи, снижается сознательно до уровня «современного»,
«интеллигентного» культурного мещанина.

* * *

Музыка как забава.
Музыка как профессия.
Музыка как искусство.
Музыка как судьба.

* * *

В начале XX века в России появилось искусство, стремящееся утвердиться *силой,* а не художественной убедительностью. (С той поры такого рода искусство не исчезало совсем. Оно процветает и сейчас.)

Все, что было до него, объявлялось (и объявляется) несостоятельным или «недостаточным» (Бальмонт, Маяковский, Прокофьев и др.). В то время как, например, Чехову, бывшему колоссальным новатором, можно сказать «революционером» в искусстве по сравнению, например, с Толстым, Тургеневым, Достоевским, не приходило в голову унижать своих предшественников. Тем более — тема «унижения» предшествующей культуры не становилась и не могла стать «творческой» темой, как это было, например, в последующие времена.

На первый план выползает «Я» — художника. Заслоняющее от него весь мир и делающее незначительными все *мировые* события и *всех* их участников. Честолюбие становится главным в человеке и главным мотивом творчества.

Особенное раздражение, например, у Маяковского вызывала *чужая слава.* Вспомним только, как унижались им Толстой, Гете, Пушкин, Наполеон. Героями становятся только *знаменитые* люди, неважно, чем они прославились (*Геростратизм* — в сущности!) и какова была нравственная (этическая) высота деяний, приведших людей к славе.

Я — самый великий, самый знаменитый, самый несчастный, словом, самый.... самый...

Не следует обманываться симпатией, например, Маяковского к Революции, Ленину, Дзержинскому… Это были лишь способы утвердиться в намеченном заранее амплуа, не более того. Эти люди не гнушались любым способом, я подчеркиваю *любым*, для того, чтобы расправляться со своими конкурентами, соперниками (из литературного мира).

Способов — множество, один из них — близкие, по возможности короткие отношения непосредственно с представителями власти, не из числа самых высоких, а во втором, третьем этажах государственной иерархии. Отсюда — возможность издания самостоятельного печатного органа (например, ЛЕФ!), погромный журнал Брика — Маяковского (вроде листка Отто Штрассера[91]). Маяковский, Мейерхольд и подобные им не гнушались и доносом. См., например, речь Маяковского о постановке МХАТ'а «Дни Турбиных»[92]. Донос на Станиславского по поводу спектакля «Сверчок на печи»[93].

Луначарский был совершенно в плену у этих людей. И только Ленин прозорливо рассмотрел это явление и увидел в нем разложение и гибель культуры. См., например, его отношение к скороспело возникшим памятникам Марксу, Кропоткину и др., которые были убраны с улиц Москвы, а потом и Петрограда[94]. Его убийственный отзыв о поэме «150.000.000» («Махровая глупость и претенциозность»[95]). Сия поэма была «подношением» Ленину от группы «Комфут»[96]. См. также запрет газеты «Искусство Коммуны», где тот же неутомимый Маяковский призывал «атаковать Пушкина», «расстреливать Растрелли»[97], хорош — каламбур!!!

Дальнейшая эволюция «ррреволюционного» поэта, как называл его Горький[98], была совершенно естественной. Ибо так говорил Шигалев: «Начиная с крайней

свободы, мы кончаем крайним деспотизмом, но предупреждаю Вас, что другого пути нет»[99]. Все это — метания русского духа.

Пушкин о Белинском

«Он обличает талант, подающий большую надежду.

Если бы с независимостью мнений и остроумием своим соединял он более учености, более начитанности, *более уважения к преданию,* более осмотрительности — словом, более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного»[100].

Насчет учености — не знаю (хотя, кажется, Пушкин здесь *попал в точку,* неосновательность, нефундаментальность знаний Белинского, из-за отсутствия рано полученных знаний, т. е. недостаточность воспитания [по тем временам, конечно!]). Начитанность, думается, была и увеличивалась. Но *«уважение к преданию»* не появилось совсем, равно как и «осмотрительности», т. е. *«взвесь* 100 раз, прежде чем сказать» или скорее так: поверять всякую мысль сознанием причастности ее к великому, издавна существующему потоку культуры, т. е. *«традиции».* Вот это сознание «традиции» и давалось ранним воспитанием дворянских детей. Белинский же так и остался, в сущности, «неосмотрительным», но это давало ему силу движения.

* * *

Кто имел счастье видеть на сцене Корчагину-Александровскую, Рыжову, Массалитинову, Качалова, Москвина, Хмелева, Черкасова, Яншина, Тарасову, Певцова, Бабочкина, тот знает, что такое театр.

* * *

Писать о музыке, в особенности инструментальной, симфонической, «чистой», непрограммной, очень и очень трудно.

Наши критики и музыковеды любят очень «фантазировать» под музыку, иной раз чего только не прочтешь! Но главным образом торжествуют: «становление личности», «силы зла» (если музыка громкая и напряженная) и «философское раздумье», это — если музыка тихая, медленная.

Эти музыкальные («симфонические») стереотипы кочуют из партитуры в партитуру, от одного автора к другому, подчас без особых изменений.

Мусоргский. Песни и пляски смерти

Смерть у Мусоргского не *зло,* и не *добро.* Она – стихия, как и жизнь. (Ночь — сон — смерть.)

В ней нет никакого зла, напротив, она несет сон, покой, избавление от страданий. В ней отсутствует какой-либо социальный элемент, ребенок, пьяный мужичок, солдат или молодая девушка — все равны перед нею. Смерть — благо.

Смерть — стихия ночи, ночная стихия в противовес жизни, дневной, деятельной. Ночью умирает ребенок, смерть перед ним нестрашная, в образе няньки, убаюкивающей ребенка, избавляя его от страданий. Девушке, умирающей от чахотки, она является в образе прекрасного молодого рыцаря, поющего ей (любовную) серенаду под аккомпанемент лютни, изумительно сымитированной в фортепианном сопровождении. Она умирает в его объятиях, наполненная томлением весны и любовным трепетом.

Она как бы отдается сама этой смерти (стихии) [представляющейся ее желанным образом].

Эта стихия всемогуща.

В «Трепаке» смерть принимает образ вьюги и в то же время навевает летние видения. Она приносит счастье = «спи, мой дружок, мужичок счастливый». А мужик, очевидно — бедный, бездомный, старый и убогий. В момент смерти перед ним возникает видение лета, сбора урожая, жатвы, лучшей поры крестьянского житья, песни летающих голубей, символа кротости и любви.

Ребенок и Девушка и пьяный мужик умирают *счастливые,* смерть является им в образе счастливой мечты.

Не смерть — зло и трагедия!!

Жизнь — трагична, вот вывод Мусоргского. Смерть = добрая стихия, избавляющая человека от страданий житейских...

В изображении смерти отсутствует какой-либо физиологизм, гниение, распад и т. п., какое-либо желание напугать, ошарашить и т. д. Наоборот, все поднято на необыкновенную поэтическую высоту. И даже в буквальном смысле «с *холма*» смерть окидывает взглядом поле битвы, т. е. вообще людскую жизнь.

В понимании Мусоргского смерть неумолима, неизбежна, избавительница. Как ни странно, но отнимая у человека жизнь — она творит благо, избавляя его от мук и страданий.

Образ чахоточной девушки, такой типичный для искусства XIX века. Чахотка — болезнь городская. Болезнь городов.

Не смерть — ужасна.

Жизнь ужасна: погибают безвинное дитя, юная, прекрасная девушка, несчастный мужик — [кроткий и незлобный, мечтающий об урожае] (судя по его сну?).

Сама же смерть лишена каких-либо признаков ужасности.

Эти четыре песни (альбом, как называл его Мусоргский) сочинены в едином вдохновенном порыве.

Пораженные силой музыки, друзья М<усоргского> и прежде всего В. В. Ст<асов> хотели слышать продолжение ряда этих песен, в связи с чем находили сюжеты для композитора, например, смерть и царь, смерть и воин, смерть политического изгнанника, умирающего на корабле в виду своей Отчизны и многие

др. (примеры!). Но эти *замыслы* (идеи) носили уже совсем иной, умозрительный, ярко выраженный *социальный* характер, чуждый тону и смыслу произведения М<усоргского>.

Тема песни Мусоргского не социальная, хотя в ней и присутствует социальный элемент, но не в ярко выраженной степени. Можно, конечно, домыслить, что мужик, погибающий в «Трепаке», беден, сир, наг и жалок, что ребенок умирает в бедной городской квартире, тут вспоминается (в связи со смертью дитяти) конечно же Достоевский, у которого мотив безвинно страдающего ребенка занимает столь большое место.

Перед стихией все равны!

Но продолжить эту серию было невозможно, такое искусство нельзя создать намеренно, умозрительно [т. е. с заранее обдуманной формой], даже будучи одолеваем самыми лучшими мыслями, намеренно, заранее задуманно, даже в самой малой степени. Никакими музыкальными способностями, никакой техникой тут не поможешь. Их — мало!

Оно создается путем озарения, откровения, в редкие минуты, которые посещают особо великие души.

Такое сочинение нельзя дополнить, даже одной песни нельзя дописать! До этого уровня художник сам, своей силой возвыситься не в состоянии. Он не может вызвать сознательно в себе восторг души, в котором создается подобное искусство.

Точно так же подражать этому нельзя. Из этого ничего не получится. В заключение — гениальная строка из поэзии Николая Рубцова: «О чем писать? На то не наша воля!»[101]

«Полководец»

Нельзя видеть в этой песне разоблачение войны. Только протест против войны, наподобие, скажем, картины Верещагина «Апофеоз войны», где изображена гора человеческих черепов, или картины Брейгеля «Триумф смерти» с изображением всяческих ужасов и т. д.

Весь день кипит битва (т. е. жизнь), символически изображена жизнь. *Дневная битва* — это сама *стихия жизни,* наполненная бесконечной борьбой. День — битва. Это жизнь, в свою очередь неумолимая стихия с ее вечной борьбой и столь могучая, и ночная стихия смерти, мрака, покоя и забвения.

В таком понимании песня является для меня высшей формой музыкального высказывания.

Заключение песни — Триумф смерти, поглощающей все, людей и их деяния, в стихии мрака и забвения. Исполненное своеобразного грозного величия, неумолимости и неизбежности. Здесь нет места какому-либо человеческому чувству, тем более протесту, против смерти как зла, да и разве смерть зло? Она — стихия. Несет покой, мир и забвение.

[Поэтому, когда я слышу, что какой-либо автор под влиянием Песен Мусоргского создал то или иное сочинение, это вызывает у меня улыбку.]

Это в символическом виде изображена жизнь, дневная стихия, явь человеческого существования, жизнь с ее бесконечной борьбой и страданиями.

Появление смерти не несет никакого устрашающего эффекта. Напротив, она спокойна и грандиозно-величественна. Это — поистине Полководец, воплощение безграничной власти. Все, что она видит перед глазами, это ее мир [это ночь]. Здесь нет света, нет противоборствующей стихии.

Страдания, Болезнь или Нищета, бедность. Война. Социальный элемент.

Сама же смерть, она ни добро, ни зло. Она — стихия. Смерть — ночь, мрак.

Думается, что до подобного трагизма, до подобного величия в ощущении человеческого бытия и его мыслимого предела не поднимался ни один из музыкантов, известных мне.

Да и ничего похожего не было. Но тут же я сам себе возражаю: а Чайковский в Шестой (Патетической) симфонии, оплакавший сам себя, свою чуемую смерть, спевший, как песню, чувства, вызываемые смертью, горе, печаль, тоска. Но это — другое, тут смерть нежеланна, страшна, беспощадна. Человек плачет, расставаясь с жизнью, а нас заставляет плакать о нем.

Ничего этого у Мусоргского нет. Смерть — спокойна, грандиозно-величественна. В ней нет зла, она несет добро, благо, избавление от страданий.

Чайковский (и Толстой!) выразил музыкой не саму смерть, а страх перед смертью, страх смерти. В его музыке есть оттенок жалобы. Мусоргскому же удалось заглянуть, сколько доступно человеку, туда, в ***её*** мир.

Он показался ему величественным, лишенным ***зла*** или добра, стихией всеобъемлющего, непобедимого мрака.

За свою жизнь я слышал у очень многих певцов исполнение «<Песен и> плясок смерти», но, по правде говоря, никогда не слышал исполнения, достойного этой музыки, даже у Шаляпина, который пел «Трепак».

Говорят, что Оленина Д' Альгейм пела это произведение с большой силой (?). Тому есть свидетельства в критике и по преданию. Возможно, что это было так, ибо предание донесло до сего дня молву об ее необыкновенном артистизме, потрясавшем аудиторию.

Его «смерть» лишена зла, она величественна и всеобъемлюща, ее власть безгранична, неколебима, ей ничто не противостоит, она непреложна и вечна, она — стихия.

Эти песни поет смерть сама. В ней нет ничего страшного, ничего зловещего, какой она представляется человеческому воображению, она сама оказывается добра, могуча и всесильна. Нет никакого...

Стихия ночи, сна, смерти. Смерть не социальное явление. Это — стихия.

«Злая смерть»

У Мусоргского есть произведение, которое так и называется «Злая смерть» на собственные слова.

Там совсем иное дело, речь идет о безвременной смерти женщины, находившейся в расцвете сил, близкого друга композитора, друга в самом высоком и бескорыстном смысле этого слова.

Это не значит, что Мусоргский относился к смерти холодно, спокойно и безразлично.

В песне «Злая смерть» он находит для нее такие слова, как «палач от бытия веков проклятый».

Музыка передает страдание человеческого сердца, потрясенного неожиданной утратой близкого существа, поражающей это сердце, как громом. Идея и задача искусства здесь совершенно иная.

Это о смерти близкого, дорогого человека, жалобы.

«Кармен»

В этой опере нет музыки без восторга, т. е. не вызванной сильным душевным движением. Прозаический текст берет на себя движение сюжета, подготовляет напряженность, которая должна разрядиться (музыкой) (уже в музыкальной стихии).

Композитор, бессильный создать яркий мелодический образ, вдохновенную мелодию, относится к чужому мелодическому материалу только как к ряду нот, с которыми можно делать все, что угодно, переставлять, давая простор своей ремесленной фантазии.

Чужой материал, народный или созданный, выстраданный другим композитором, для него мертвая материя, ничем ему не дорогая. Такой мертвый материал не оказывает никакого сопротивления, с ним можно делать что угодно, его нельзя лишь возвратить к жизни, ибо для этого нужна живая душа, нужно вдохновение, нужно иметь хоть крупицу творческого гения.

* * *

Здесь много самых различных элементов искусства, иной раз замысловато и неожиданно соединенных, но нет *самого* искусства, нет его таинственного голоса, необъяснимого и непонятного голоса творческого гения, нет его даже крупицы. Да, кажется, автор и не понимает, что такой элемент творчества вообще существует. Он прекрасно обходится без него. Слишком много бутафории.

Все это часто скрывает за собою полную душевную пустоту, бессодержательность, бездуховность, равнодушие к человеку, к миру. Равнодушия ко всему, кроме честолюбивых мыслей автора о собственном величии, о собственном успехе.

* * *

Непомерные, смехотворные претензии на разрешение краеугольных вопросов бытия. Крайнее легкомыслие, воистину хлестаковское легкомыслие. Хлестаков — который сам не понимает, куда его несет.

* * *

Надоел — симфонизм!

Хочется музыки тихой, мелодической, простой, эмоциональной, духовно наполненной.

Не воспринимается громоздкое, многонотное, многословное, мелодически рассеянное, нечеткое в мелодическом отношении искусство.

Мелодически рассеянное — неважно, будь то полифоническое или сонатно-разработочная музыка.

Невозможно больше слушать ни тщательно подготовленные, ни «взрывные», но тоже умозрительно возникающие и умозрительно выполненные кульминации и крещендо.

Концерт для ф<ортепиа>но Б. А. Чайковского[102]

редкая в наши дни подлинная музыка, исполненная неподдельного чувства или, вернее сказать, неподдельных и разнообразных чувств. Выраженная своим собственным, присущим автору языком, своими строго отобранными средствами.

У автора свой собственный душевный мир, это — музыка благородства и вкуса, драматизм ее строг, сдержан и нигде не переходит в шумную истерику, ее грусть... Ей свойственно, я бы сказал, *благородство печали.*

Лирика.

Высоко-поэтично.

Автор избегает какого-либо многословия или многонотия, здесь все скупо, все строго (но без аскетизма). Я бы сказал, что если уподоблять это литературе, то концерт или музыка Б. Чайковского — это не проза, да еще и многословная, это — истинная поэзия, где слова отобраны с бережной тщательностью, и каждое из них много значит.

Произведение Б. Чайковского производит сильное впечатление своей глубокой поэтичностью, строгостью, красотой и своеобразием музыкального языка, особенно на фоне большого количества музыки, не согретой живым чувством, многонотной, удручающей своей ремесленной правильностью, ремесленной новизной, сухостью и отсутствием духовного начала.

Это музыка, в основе которой лежит вдохновенный тематический материал, остающийся главной выразительной силой искусства.

Оригинальные формы концерта и каждой его части не придуманы заранее, а вырастают из ценного самого по себе тематического зерна <...>.

Концерт Б. Чайковского лишний раз убеждает меня в том, что подлинное искусство рождается только из ценного тематического материала.

Это искусство, что называется, классического направления. Под этим я ни в коей мере не подразумеваю стилизацию старины или какую бы то ни было архаичность. Напротив: стиль музыки фортепианного концерта и вообще стиль Б. Чайковского очень современен, это стиль, если угодно, второй половины XX века. Формы его соразмерны и правильны, звуковая масса лишена... Оно мне кажется искусством наших дней прежде всего по своему душевному строю.

Таких произведений еще немного, но они *есть!* И они — свидетельство деятельности тех духовно-самостоятельных и талантливых художников, какие *глубоко чувствуют* жизнь и слышат, пытаются услышать ее сокровенные звуки.

Среди великого множества эпигонских, претенциозных произведений, о которых не стоило бы и говорить, если бы они назойливо не выпячивались...

В произведениях Чайковского нет никаких нескромных претензий, нет озаглавленных в названии мировых событий или имен великих людей.

О *мертвой материи* (абзац).

Это музыка, возникшая в результате внутренней художественной необходимости, относится к тем произведениям, возникновение которых вызвано внутренней необходимостью художника сказать о том, *о чем не сказать нельзя.*

Первая часть на едином движении, в форме старинной токкаты. Динамичная. Тембры: рояль, струнный оркестр, валторна. Все сочинение в целом — в виде *постепенно разворачивающегося повествования.* Чистые чувства, чуждые какой-либо низменности.

* * *

Полюбили запоздалой любовью додекафонию. Эта поздняя любовь дала *многочисленные плоды* в виде сочинений самых разнообразных жанров, кроме песни, пожалуй.

Мелодия превратилась в *серию,* т. е. механическую, безóбразную последовательность нот, абсолютно не ценную саму по себе, а являющуюся только предлогом для так называемой разработки, т. е. для бесконечных повторений в основном порядке или задом наперед (нечто подобное имеется и в литературе — палиндрамон, или некоторые стихотворения Хлебникова), или в ином измененном виде, бесконечном ритмическом разнообразии, расчленении или соединении. Иными словами — это искусство выдумки, искусство головное, проявление ума и воли человеческой, но не...<*фраза оборвана.* — А. Б.>

Музыка без мелодии, тембры и фактура. Даже ритм отсутствует. Только аккомпанемент. Есть ли среди этого искусства произведения, которые выходят за рамки музыкального круга, довольно большого, впрочем? Почти нет, если они есть, то — у них обязательно есть преемственные... <*далее неразборчиво.* — А. Б.>

* * *

В области репертуара хотелось бы отметить особую принципиальность двух наиболее крупных деятелей Русского театра XX столетия — В. И. Немировича-Данченко и Станиславского. Среди пьес самого разного стиля они выбирали произведения Л. Леонова, М. Булгакова, Вс. Иванова, предоставляя другим театрам играть Эрдмана, Маяковского, Эренбурга, Сельвинского и т. д.

Б. Чайковскому удается находить *свой* мелодический, *свой* интонационный материал. Это очень редкое качество — верное свидетельство подлинного, большого таланта.

Б. Чайковский — композитор с ярко выраженным русским языком. Он не цитирует народные темы и тем более ему чужд частушечно-сарафанный «русский» стиль. Его язык сложился под воздействием великих музыкантов прошлого, творческий дух которых он наследует, внося в него свежесть естественной *органической* новизны. Под органической новизной я понимаю продолжение и развитие традиций своей национальной школы, чуждое механического соединения с элементами и принципами чужеземной музыкальной культуры.

Форма оригинальна, в ней нет ничего трафаретного. Оригинален и свеж его внутренний мир, и композитор стремится его выразить с максимальной убедительностью и простотой. Ему не нужно казаться оригинальным.

О Б. Чайковском

Это то самое большое «традиционное» искусство, большое «традиционное» дело. Мышление полнокровными художественными образами, воздействие на «поэтическую»... пробуждающее большой круг ассоциаций, воздействие на поэтическую сторону человеческой души.

Откровение

За последние годы в искусстве вообще и в музыке в частности очень много придумано нового. Придуманы новые лады, изобретены и сконструированы новые инструменты, придуманы новые музыкальные системы, новые сочетания звуков, тембров. Словом, чего только не придумано. Но мне кажется: в искусстве *главное* — это как раз то, чего вообще нельзя придумать. Это главное является *как откровение. Душа таланта должна быть открыта ему.*

О материале (тематическом)

Музыкальное произведение должно быть выстроено из тематического материала — чем вдохновеннее, глубже, содержательнее, ярче тематический материал, тем более значительно и содержательно произведение в целом.

Мастерство композитора заключается в умении выстроить форму, чувствуя и понимая возможности развития, заложенные в самом материале. Талант композитора сказывается во всем: и в форме, и в чувстве тембров. Всего же более, я бы сказал — нагляднее, талант композитора выражается в материале. Ибо интонационная сфера, чувство мелодии — есть главная, хотя, конечно, совсем не единственная сила музыкальной выразительности.

* * *

Без конца повторяются разговоры о том, что XIX век устарел, еще бы — ведь теперь, как-никак, последняя четверть XX! Но для меня лично Русская классика XIX века, романсы и песни Алябьева, Варламова, Гурилева, Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Рахманинова — это музыка необыкновенной свежести.

Идеалы и нравственные ценности Русского искусства XIX века в моем сознании не поколеблены, до сих пор мне представляются недосягаемыми вершинами.

XX век только и занимался ниспровержением, но выдвинуть *новый нравственный идеал,* столь же высокий, не смог! Герой (человек) все более и более мельчал, пока не превратился в куклу (Петрушка), нравственных ничтожеств, наподобие персонажей опер Шостаковича или «Воццек»[103]. Герой — нравственное ничтожество или преступник, а иногда и то и другое. И самое главное, что ему никто не противостоит.

Гоголь сделал героем подлеца.

Достоевский и Толстой — преступников.

Пушкин — Борис<а> Годунов<а>.

XX век — оправдал преступника.

* * *

Я пишу на языке, какой у меня сложился под влиянием освоенной мною музыкальной культуры. Естественно, что у других композиторов, например, более молодых поколений, язык складывается иной под воздействием иных, более новых музыкальных впечатлений. Они говорят на несколько ином языке.

Ошибочно лишь думать, что сам язык, приемы музыкального письма так важны. Все дело в том, о чем говорит художник. Но дело не только в языке, в тех и иных усвоенных или изобретенных приемах. Дело и в содержании.

Ни сам язык, ни форма не являются смыслом произведения. Смысл же сочинению придает его содержание, лежащее вне музыки, но выраженное в звуках.

* * *

Додекафонический шаблон, укоренившийся за последние годы в Советской музыке. Абсолютная статика, ибо практически в ушах беспрерывно звучит одна хроматическая гамма, музыка потеряла всякий смысл и превратилась в звукоподражание.

* * *

Приходя в балет или оперу, мы часто приносим с собою содержание произведения, и нам важно, чтобы музыка не противоречила знаемому нами, а была в поэтическом соответствии.

* * *

Люди, для которых всё ясно. Самонадеянное ремесло, не ведающее сомнений, колебаний.

* * *

Чужая музыка не становится элементом общей музыки, она — чужеродное тело и даже становится *хуже* и уж во всяком случае *пошлее.*

Темы, невыразительные сами по себе, интонационно бедные, безжизненные от бесконечного повторения, становятся надоедливыми.

Такая музыка не может длиться долго, более того, она обладает способностью быстро надоедать в силу своей ладовой бедности. Все богатство ладов сведено к хроматической гамме.

Прекрасная тема из Квартета П. И. Чайковского развита не по внутренним ее свойствам и поэтому приобретает кое-где пошлый «надрывный» характер. В особенности в звучании медных инструментов. Другая музыка.

Также тема из 3-й симфонии обращена в секвенцию, механически повторяющуюся 4 раза, каждый раз на тон выше. «Шикарная» музыка. Много техники, много умения, кропотливой работы, но не хватает вдохновения, нет поэтического ощущения,... <*не окончено.* — А. Б.>

Выразительные средства автора сводятся к бесконечным crescendo и diminuendo. Нагнетание звучности без мелодии, без смены тонального тяготения. Отсутствие тонального тяготения. Постоянное пребывание в хроматическом ладу сообщает всей музыке однообразно серый колорит. Музыка *ниоткуда не уходит и никуда не приходит. Нет точки отсчета.* Общий серый тон и колорит от постоянно звучащего хроматического ряда.

Слов нет, кроме мелодии...<*фраза оборвана.* — А. Б.>[104]

Заурядная додекафония. В противоположность полнокровной *мелодической теме,* теме-образу, серия представляет из себя мертвый ряд звуков. Это музыкальный материал, с которым автор при умении может делать все, что угодно, переставлять его в любой регистр, играть задом наперед и т. д. Мертвый материал не оказывает никакого сопротивления, автор может делать с ним все, что угодно, подвергая его любым изменениям, расчленению, ритмической <*разрыв в фразе.* — А. Б.>, играть его сзаду наперед и т. д.

Но никакие ухищрения, перестановки, комбинации, изменения темповые и динамические, ничто не в силах сделать эту материю живой, ибо она мертва от рождения. Но, очевидно, автора это совсем не смущает.

Прекрасные слова поэта: Талант — единственная новость, которая всегда нова[105].

Но стремление к новизне само по себе очень естественно. Тебя будут легче усваивать, если услышат поначалу же свежий, незатрепанный язык. Новым, свежим может быть и отрицание традиций, а иногда, наоборот, возвращение к традиции.

* * *

Сытое, самодовольное Ремесло, воображающее, что оно — всемогуще, но способное производить лишь *муляж,* синтетическое подобие подлинного высокого искусства. Подлинный талант непредставим *без откровения,* в нем всегда есть загадка, нечто удивительное, которое не проходит даже тогда, когда узнаешь, *как* это сделано. Художники-имитаторы, умеющие сделать любую подделку, любой муляж подлинного искусства.

Время унижения и опошления художественных ценностей, низведения их на тротуар. Композиторы без стеснения вставляют в свои опусы цитаты, целые фразы и даже целые темы, и даже целые пьесы композиторов-классиков. Музыка эта почти всегда звучит чужеродно, производя впечатление «яркой заплаты на ветхом рубище певца»[106]. Это скверное поветрие даже приобрело название «коллаж». [Вырванные из живого контекста] цитаты эти производят подчас нелепое, нехудожественное впечатление.

* * *

В операх Прокофьева вместо *характера — типаж.* То, что было в кино — так называемое левое *искусство.* Характер требует глубокой разработки, проникновения в душу человека (героя). Типаж удовлетворяется поверхностным, характерной деталью, присказкой и т. д.

* * *

Передо мною две пластинки с записью произведений Советской музыки, выпущенные фирмой «Мелодия». Много делается для пропаганды Отечественного и Зарубежного искусства. Не будучи профессиональным критиком, я решаюсь взяться за перо исключительно в силу большого художественного впечатления, полученного от прослушивания музыки.

На первой пластинке в прекрасном авторском исполнении записан Концерт для фортепиано с камерным оркестром Бориса Чайковского. Творчество этого автора я ставлю исключительно высоко.

Ценное искусство

Искусство, выражающее (отражающее) сокровенную суть времени, т. е. глубокую правду человеческого характера, человека и его представления о мире, о жизни.

* * *

Недавно прочел стихотворение поэта Евтушенко, где есть такие строки, обращенные к Есенину: «Чем ты, чертушка, купил так народ (что-то в этом роде), что тебя так любят?»[107] Я думаю, что источник любви к стихам Есенина находится в той любви и «чувстве милосердия» к людям, которые заключены в самой поэзии Есенина.

Любовь народа к стихам Есенина в известной мере — ответная. Ибо он сам наполнен бесконечной любовью ко всему живому. В то время как многие художники наполнены исключительно собой, например Маяковский.

Борис Чайковский и Алексей Николаев

не одиноки в своих художественных исканиях. Они идут трудным путем поисков подлинной художественной правды, не удовлетворяясь применением готовых приемов письма, неважно — будь ли то повторение *классических схем* или более новых штампов: додекафонии, серийной техники или иных приемов, причудливыми названиями которых щеголяют некоторые музыканты, пуская этим пыль в глаза доверчивых слушателей, иногда и в самом деле думающих, что тем (музыковедам) известны глубокие тайны искусства. Но давным-давно известно, что дело в конечном счете не в стиле, дело в силе художника, в глубине его чувств и в яркости его *собственного,* присущего только ему языка.

Из того, что известно мне (а я знаю, конечно, далеко не все), я хотел бы назвать такие прекрасные произведения, как вокальные циклы ленинградцев Валерия Гаврилина «Русская тетрадь» и «Вечерок»[108], «Апрельские песни» Вадима Веселова[109], песни Романа Леденева на слова Н. А. Некрасова[110], оркестровую музыку и квартеты Бориса Чайковского[111]. Работавший с большим успехом в области ораториальной музыки Отар Тактакишвили, премьеру оперы[112] которого мы ждем с большим интересом.

Хоровое творчество Вельо Тормиса — выдающийся образец Нового стиля[113]. Всем, кому приходилось слышать монументальные хоры этого автора...<*фраза не закончена.* — А. Б.>

В Эстонии сформировался художник исключительно большого масштаба, сумевший поднять глубочайшие пласты народной музыки эстонцев, ливов, народа сету и др. Он оживил древние руны, внес бесценный вклад в музыкальную культуру эстов и, тем самым, в мировую культуру.

Я вспоминаю, как этот замечательный музыкант, получивший только что, надо сказать, единодушно Государственную премию, был отмечен коротенькой, сухой, бесталанной чисто официальной статьей в нашем журнале «Советская музыка». В этом же журнале редакция поместила гигантскую дискуссию о другом авторе и его новом сочинении. Без всяких деклараций тут ясно, что думает редакция журнала и

какую музыку она считает более ценной, более интересной, более важной для развития, для судеб советской музыки[114].
<Далее вырванная страница. — *А. Б.*>

* * *

За последнее время появилось очень много измышленного искусства, исходящего из мысли, из разума, из рассудка. С разумом мы привыкли отождествлять нечто спокойное и уравновешенное — разумное. Я имею в виду другое. Измыслить можно все, что угодно. «Из мысли» («из разума») может исходить состояние неблагополучия или драмы, все, что угодно (в том смысле, что не пережитое, не прочувствованное душою, не выстраданное). Вот такого измышленного искусства самых разнообразных состояний: и сухого, и торжественного, и очень драматичного, и бодро-оптимистического, и истеричного, и безысходного — такого искусства появилось огромное количество. *Появилось очень много измышленного.*

Надо сказать, что в этом направлении достигнут большой прогресс, что техника измышленного искусства стала необыкновенно высока. Очень развились и техника, и умение измыслить все: измышленное искусство, измышленные чувства, измышленное положение, измышленные состояния.

Это (такое) искусство достигло большой сложности, тут надо сказать, что человеческая мысль чрезвычайно над этим работает. И тут измышленного очень много, очень много придумано, придумано безумное количество (именно безумное количество) всевозможных новых средств выражения.

Для этого состояния человека придумано бесконечное количество новых инструментов, новых музыкальных средств, именно исходя из мысли (разума, придумки, выдумки) проведена огромная экспериментальная работа и тут действительно добились очень многого: люди применяют самые сложнейшие средства музыкальной выразительности. Тут и гамма уже мала стала и обязательно надо применять все двенадцать звучащих звуков, и даже их мало, обязательно надо применять еще четвертитонные звуки.

Вот это искусство, которое презирает простоту, т. е. не то чтобы презирает, а без особенного уважения относится к простому, потому что измыслить простое как раз очень несложно. Простого искусства можно измыслить бесконечное количество и так просто, как писал Шуберт или, допустим, Гурилев и Варламов, или Глинка.

Музыкантская среда полупрезрительно относится к Верди и Пуччини, не говоря уже о Леонкавалло, Масканьи. Между тем все это — гениальные композиторы, гениальные художники, произведения которых не устарели и сохранили огромную силу воздействия. Опера Леонкавалло «Паяцы» относится к числу тех подлинно гениальных произведений, влияние которых было исключительно велико и ощущалось не только (музыкантами) в оперном искусстве. Если взять нашу русскую художественную жизнь, то можно с несомненностью сказать, что воздействие этой оперы ощущается в таких, например, произведениях, как драма Блока «Балаганчик», балет Бенуа и Стравинского «Петрушка».

Точно так же, как и воздействие «Кармен», отзвуки музыки Бизе чувствуются в русской живописи начала нашего века, например у Коровина, Врубеля (его цыганки), у Рахманинова, а с другой стороны у Берга в «Воццеке». Только у Берга это доведено до пароксизма (в этом нет гениального). Это не народно. Разница между «Кармен» и «Воццеком», несомненно, в пользу первой.

Подлинно гениальное, подлинно великое не должно быть доведено до крайности. Оно сохраняет черты правдоподобия, оно как бы существует в жизни, оно увидено в жизни. Это не доведено до истеризма, до ужаса.

Выходит так, что истинно трагическое остается прекрасным. «Кармен», несмотря на весь трагизм своего содержания, несмотря на гигантскую силу своего воздействия, остается красивым произведением, это — красивая музыка, это произведение прекрасно, соразмерно, поразительно мелодично (мелодии эти необыкновенно красивы). Герои не кричат, не вопят, оркестр лишен какой-либо громоздкости, брутальности — классичен, строг. Он не надрывается. Музыка «Кармен» предельно проста.

Когда слушаешь «Катерину Измайлову», приходит в голову мысль о какой-то удивительной неправде этого произведения. Слушая эту музыку, совершенно нельзя представить себе тихую жизнь этого городишки — маленького, полусонного, с колокольным звоном по вечерам, городишки, где в сущности все люди знают друг друга, городишки, где вряд ли может возникнуть характер, обрисованный Шостаковичем, но где может прекрасно возникнуть злобный характер, описанный Лесковым, в тишине, сытости, праздности. Ибо героиня Лескова кротка от рождения, такой она родилась, а не стала благодаря обстоятельствам, только проявилась благодаря им.

В этой «уездной» драме неуместен и нелеп гигантский оркестр вагнеровского (экспрессионистского) типа. Его преувеличенные, грохочущие, ревущие звучности с обилием медных инструментов скорее подошли бы для изображения картинного, декоративного ада типа фресок Синьорелли или Микеланджело, или Доре, либо для выражения страстей какого-нибудь Воццека (человека ненормального, безумного, заведомо сумасшедшего). Но здесь все заурядно, все прагматично, все обыденно и вот в этой обыкновенности, в этой обыденности, неисключительности злодейство — и есть самое страшное.

Неумело и непоследовательно романтизировав свою героиню, Шостакович отступил от правды характера, созданного Лесковым, хотя некоторые детали, например, преувеличенная сентиментальность, характерная для убийц, верно схвачена композитором.

Поистине ужасающее впечатление производит язык оперы, совершенно невозможно представить себе русских людей прошлого века, говорящих на столь чудовищном волапюке.

* * *

Смелость современных наших композиторов заключена, главным образом, не в музыкальном языке. В области музыкального языка, как оркестрового, так и интонационного, гармонического и полифонического (т. е. соединение любого числа одновременно звучащих мелодических линий) — во всем этом музыканты Европы ушли далее нас и практически уже вышли за грань музыки в том смысле, в каком мы ее понимаем.

Несомненно, советская музыка в общем остается свободной от этих крайностей. Но в чем советские композиторы проявили большую (исключительную) смелость — это в обращении к великим произведениям искусств, к великим темам. Сюжетами для своих произведений композиторы избирают крупнейшие явления и фигуры мировой истории (Иван Грозный, Петр I), величественных гениев литературы (Гамлет, «Мертвые души»). Гигантомания.

* * *

Умение поставить себе разнообразные музыкально-технические задания и, надо сказать, умело и даже безукоризненно их выполнить. Но иногда приходит в голову мысль, что не столь совершенное, но *живое,* интереснее и ценнее (дороже) отлично выполненной *схемы. Имитации живого.*

В несовершенстве — прелесть живого. Гармония и совершенство деревянного манекена. Имитация подлинно живого. Искусственный предмет — блестит. В нем нет мерцания рожденного искусства, вылившегося из души. В этой безукоризненности исполнения есть что-то мертвое. Это вещь, сделанная из мертвого материала. Это совершенство и гармония манекена.

* * *

Время благополучных людей, благополучных художников — ни одного нет с трагической нотой.

13/XI - 77 г.

* * *

Задача искусства — открыть, раскрыть человеческую душу.

11/VI — 78 г.

И тогда, если она есть эта душа <*фраза оборвана.* — А. Б.>

* * *

Переворот начался от реализма.. В чем сущность им<прессионистов?>. Они видели мир реальный (сначала увидели барбизонцы, Курбе). Импрессионисты увидели реальный мир поэтически. Они писали реальный мир, но они его идеализировали. Этот мир одет в изумительные краски, он был прекрасен, ибо они украсили его восторгом своей души. Сезанн также любил изумительно этот мир. Это были художники <*фраза оборвана.* — А. Б.>

* * *

Во время войны, когда я поехал в Новосибирск, странное проснулось чувство — более близкое чувство Востока и вместе с тем затерянности, как бы захолустной жизни (после Ленинграда). Отсюда настроения «Песен Странника»[115] (с одной стороны — Восток, с другой — захолустье).

* * *

Часто приходится сталкиваться с неправильным пониманием следования нашим национальным традициям. Иногда приходит в голову мысль, что это сознательное непонимание. Следование национальным традициям вовсе не есть призыв к возвращению вспять.

Существует традиционализм, существует новаторство, но сами по себе ни традиционализм, ни новаторство не являются еще гарантией создания художественных ценностей. Для этого нужен талант и другие слагаемые.

Ранние романсы (песни) Берга[116] очень похожи на Гуго Вольфа.

* * *

Нужен примитив, который донесет красоту этих слов.

Бывают слова изумительной красоты (например, Рубцов) — они сами музыка. Они не нуждаются в музыке, либо для воплощения их в музыке нужен примитив, который донесет красоту этих слов.

О народе

Художественная среда представляет из себя вполне сложившееся явление («свой круг»), на редкость «косное», высокомерное, живущее в сознании своей «избранности». Это нечто вроде нового дворянства (интеллектуальная элита). Эта среда безо всякого интереса относится к народной жизни и, если удостаивает простой народ своего внимания, то обычно изображает его носителем мрачного, грубого, низкого, сознательно культивируя такое отношение из поколения в поколение. Часто народное изображается как лакейское: кучера, кормилицы, дворники и т. д. (смотри, например, «Петрушка», «Игрок»[117], «Леди Макбет»[118]). Такое отношение к русскому народу укоренилось глубоко в сознании так называемой «музыкальной интеллигенции».

Оно пришло на смену «народной идее» великой русской литературы (и искусства), идущей еще от Пушкина, Л. Толстого, Достоевского. *Ими народ рассматривался как «высший судья» поступков человека,* воплощение стихийного, Божественного начала. Сравните, например, в «Борисе Годунове» — «Народ безмолвствует» — многозначительную ремарку Пушкина. Или покаяние преступника перед народом: «Преступление и наказание», «Власть тьмы». То же у Глинки («Сусанин»), Мусоргского («Борис» и «Хованщина»), Бородина («Князь Игорь») и т. д.

Если современный художник пытается изобразить народ не грубым, глупым, жестоким и низким, а найти в нем элементы возвышенного духа, тут же будут говорить об «идеализме» и т. д. Но народ — ни добрый, ни злой, он бывает и таким, другим, он — всякий, он — стихия. А интеллигенция — культура, т. е. надстройка, верхний слой с *большим количеством пены,* как в *океане.*

О новизне

Надо отличать подлинно художественную новизну (которая встречается крайне редко), возникающую как воплощение глубокого содержания, подчас заново раскрытого художником, искателем истины, от *чисто умозрительного* эксперимента (который иной раз, конечно, может быть и полезен сам по себе, т. к. готовит почву для подлинного художника).

Или еще хуже того — от базарного дельца, который озабочен сбытом, прибылью; который тоже хорошо понимает, что покупателя надо привлечь хорошей упаковкой, но бессилен воплотить глубокое содержание, подлинную правду жизни.

Все знают (в наше время), как ценится новое, хотя, видит Бог, тут много и игры, слушательского кривляния и, конечно, моды. Всегда рождаются люди, готовые служить этой моде.

Искусство — песни Веселова — подлинные, их мало, ибо подлинного искусства крупицы. Например, «Девушка пела в церковном хоре»[119] — это настоящее искусство, которого — крупицы; большинство создаваемого в наши дни — *суррогат* искусства.

* * *

Бетховен (кажется!) первый начал соединять диатонику Русской песни с европейским хроматизмом (в квартетах для Разумовского). Во всяком случае, следы русского мелоса есть в Трио из Скерцо 9-й симфонии. Диатонический мотив плясового характера (между прочим, вроде «Камаринской»), обвитый хроматическим подголоском. Так делал и Глинка.

Натуральность ладовая пришла вместе с Романтизмом, хотя у Бетховена есть тема вступления в «Эгмонте» (Сарабанда), написанная в натуральном ладу (и такая гениальная!). Но это еще не система, а только прозрение! Шуман — вот кто писал так.

Романтизм (с его идеализацией народного) дал простор торжественной ладовой гармонии, рядом с которой минор и мажор выглядели более обыденно, более привычно. У Вагнера это достигает апогея и сменяется хроматикой, символом Смерти, ибо Хроматизм — символ Смерти и разрушения Гармонии.

Смерть стала темой Европейского искусства (тотально хроматического), особенно это характерно для Польши, превращенной во время этой войны в трупную свалку (Освенцим, Майданек и т. д.). Отсюда: «Страсти и Смерть Иисуса Христа» Пендерецкого, самого лучшего польского композитора, самого

последовательного католика. Мысль, лежащая в основе этого искусства, такова: Христос умер, умер навсегда, навеки.

Воскресение отрицается — его не будет. Таким образом, с Христианством как идеей покончено навсегда, оно изжило себя, не питает более душу и т. д. Такая философия нужна тем людям, которые несут в себе иную веру, иное ощущение мира, иную мысль о нем. Это мысль о неравенстве человеков, о неравенстве рас, об *избранности для Власти,* а не избранности для Жертвы, не избранности для Божественной истины, как ее понимает Христианство.

Но жизнь Христа не кончается с Распятием и Смертью. Есть — Чудо Воскресения (между прочим, как говорят, взятое Христианством из Халдейской или Вавилонской веры, т. е. не иудейского происхождения). Вот это-то Чудо — *Воскресение,* является непреложным продолжением Распятия и Смерти. Для него, для его торжества — и Муки Страстные, и Крест, и Гибель. Оно — Воскресение — сущность Бытия, смысл Его и Душа человеческого Существования. Иначе не нужна жизнь человеческая вообще, иначе она и не существовала бы, а жил бы человек вроде муравья или рыбы.

Их Боги: католический, мертвый и лживый Христос, безжизненная кукла, чучело с трупной свалки, в которую была обращена во время войны Польша. Оттуда и поднялся этот трупный смрад послевоенной жизни.

Их религия застряла на Смерти и Жизни без веры в чудо Воскресения, а именно эта вера лежит в основе национального героизма русских людей, о чем сами они, может быть, и не подозревают.

Другие Боги — более незыблемы и облечены в тайну. Общение с ними есть удел тех немногих, кого почти никто из людей не знает и кто фактически руководит мировой жизнью или, вернее, пытается направлять ее.

О главном для меня

Художник призван служить, по мере своих сил, раскрытию Истины Мира. В синтезе Музыки и Слова может быть заключена эта истина.

Музыка — искусство бессознательного. Я отрицаю за Музыкой — Мысль, тем более какую-либо Философию. То, что в музыкальных кругах называется Философией, есть не более чем Рационализм и диктуемая им условность (способ) движения музыкальной материи. Этот Рационализм и почитается в малом круге людей Философией.

На своих волнах (бессознательного) она <музыка> несет Слово и раскрывает сокровенный тайный смысл этого Слова.

Слово же несет в себе Мысль о Мире (ибо оно предназначено для выражения Мысли). Музыка же несет Чувство, Ощущение, Душу Мира. Вместе они образуют Истину Мира.

Рациональное выражается через Волю.

Бессознательное — через Откровение.

О герое нашего времени

На смену героям Революции, Гражданской войны, героям последующей эпохи, не описанным в литературе (но отчасти показанным в искусстве!, например, в музыке, стихах и т. д.), героям войны и послевоенных лет, показанным хоть и мало, но все-таки показанным, пришел герой Нового послевоенного поколения, «герой-ничтожество», благополучный, полусытый, чрезвычайно самодовольный нуль. Он развязен, нагл и низкопробен в художественном творчестве и развращен во всех смыслах *как человек.*

* * *

«Убаюкать сознание людей привычным, чтобы разбудить его неожиданной искрой искусства»

А. Блок[120]

* * *

Увлечение так называемой музыкальной драматургией привело к почти полному исчезновению музыки. Музыкальной темой стало считаться все: один звук или даже шелест, шорох, музыкальная «каша».

* * *

Во мне всегда боролись две тенденции: 1) народная, усвоенная с детства и 2) академическая («серьезная» музыка, консерватория). Совместить их всегда было очень трудно. Они и в жизни существуют раздельно.

* * *

В чем сила Русского искусства, русской литературы (кроме таланта самого по себе)? Я думаю, она — в чувстве *совести.*

* * *

Николай Рубцов — *тихий голос великого народа, потаенный, глубокий, скрытый.*

* * *

Это музыка не только чувств (не только эмоционального выражения) — это музыка символов *(о своих принципах).*

* * *

Энергичные деловые люди — неутомимые в своем желании прославиться, хотя такое желание не является, конечно, плохим само по себе — плохо лишь то, что оно становится единственным смыслом существования, и весь остальной мир воспринимается именно с этой точки зрения.

* * *

Разговоры о том, что Есенин некультурен, так же, как и вся Россия прошлого... Я принадлежу к числу людей, которые считают, что мы только начинаем видеть и чувствовать истинное величие Есенина, а облик его души, его мыслей и чувств, новизна и неповторимость его стиха — все это далеко еще не изучено и не раскрыто.

Есенин был сразу горячо любим и сразу приобрел большую популярность своими лирическими и любовными стихами, а внутренняя его сущность, вся сложность его проблематики была как бы заслонена этой необычайной популярностью части его поэзии. Сила его — прорыв в небесную высоту.

С другой стороны, сокровенная сущность поэта вызвала и вызывает и, наверное, всегда будет вызывать злобную ненависть многих, в том числе и известной части литературной среды. Т. е., что мешало Есенину и мешает: 1) его внутренняя свобода; 2) неприятие его миросозерцания; 3) чрезмерная слава, как это ни странно!

* * *

Муз<ыкальная> драматургия съела *музыку.*

Скелет-конструкция заполнена интонационной «жвачкой».

Замена темы (живого, душевно-рожденного образа) серией, безо́бразным рядом звуков (придуманно-сконструированных). Созерцание внутренней жизни художественного образа заменяется наблюдением над движением мертвой музыкальной материи.

Образ живет как бы сам по себе, своею внутренней жизнью, как бы отпочковавшись от художника, напр<имер> Пушкин говорил: «Какую штуку удрала <?> со мной Татьяна? Вышла замуж!»[121]

В то время как в другом случае мы следим за движением материи, подчиненной разумной или безрассудной авторской воле. Т. е. во втором случае мы имеем самовыражение, следим за фантазией, движением воли, мысли, авторского намерения.

Первое же — есть наитие иных сил, стоящих за автором, который есть как бы вместитель, исполнитель чужой воли, *...<фраза оборвана.* — А. Б.>

Мысль — верная!

* * *

Потеряно чувство «соборности», общности между людьми. Есть лишь «чувство локтя» у маленьких групп, желающих обособиться, самим себя же «привилегировать», отделиться от «народного», разделить на «группы» сам «народ», себя во что бы то ни стало возвысить, но не в одиночку, а «кучно», группой. «Мир искусства», салон, интеллектуализм, якобы умный, а на деле: глупый, мелкий, ничтожный.

25 ноября 1977 г.

Твардовский А. Т.

Полное (100%-е) отсутствие авторского эгоизма. Растворение себя в народной стихии, без остатка. Это достойно лучших мыслей и лучших страниц Л. Толстого — редчайшее качество.

Бубенец, бубенцы

Колокольный звон — это совсем не материальные звуки, это символ, звуки, наполненные глубочайшим духовным содержанием, глубочайшим духовным смыслом, который не передашь словами.

Без этого смысла — все это превращается в обыкновенный железный лязг, звуки, не наполненные внутренним смыслом.

* * *

Аудитории конц<ертных> залов, театры заполнила *«толпа».* Горожане, а в недавнем прошлом «слобожане», «черная кость», народ «черной работы». Эта толпа искренне жаждет культуры (сначала понимая ее как развлечение, зрелище), жаждет откровения, поучения, разговора на понятном языке.

Люди хотят слышать разговор на понятном языке, доступном для их восприятия. Доступность, понятность слов еще не обозначает «понятность» мысли, — мысль может быть слишком глубока, непривычна поначалу, отталкивать своей первоначально видимой сущностью, слишком изощрена, тонка и т. д.

* * *

Кармен — *изначальное, извечное,* простое, *элементарное* по существу, по идее. В этой элементарности заключена потрясающая сила. Однако найти подобную элементарность – удел *высшего гения.* Это дается очень редко кому.

* * *

Заблудившаяся Русская душа, которая не знает — куда идти? Искусство может указывать пути.

* * *

После изысканного (утонченного) обращается к простому. В *элементарном, простом, изначальном* заключена потрясающая сила. Это чувствовали многие гении, например, Пушкин, Гомер, Моцарт, Бизе, Бетховен. Пышный Вагнер утерял силу в этой самой пышности. Это понял Ницше, предпочитая его Тетралогии «Кармен».

Грандиозный бунт

Бунт мелкой и мельчайшей (в том числе и советской) буржуазии. Она хочет достатка, комфорта и покоя, но его-то она не имеет.

Вышла она со своим пониманием свобод, идеалов, красоты, со своей непомерной злобой и непомерным честолюбием нувориша, понимающего, что если не сегодня, то завтра будет поздно (придет другой на твое место!).

С ненавистью к крупной личности, со сниженным пониманием ценностей. Понимая преходящесть момента, она лихорадочно старается закрепиться в сознании людей.

С малых лет я жил в убеждении, что Шекспир, Микеланджело, Пушкин, Горький или Гоголь — это великие люди, великие творцы, а сочинения, ими написанные, — это великие произведения, с глубоким тайным смыслом, содержащие в себе огромный мир человеческих чувств, недосягаемые творческие образцы и т. д.

И приступить-то к ним (подойти близко) казалось страшно. Разве что — в простоте души? Но теперь другое дело. Великое — стало расхожим. И это во всех видах и жанрах искусства.

Какое-то всеобщее желание все понизить, умалить, сделать обыкновенным. Человек современный, деятель искусства, чувствует себя наследником прошлого, распоряжается им как своим достоянием, запросто, поправляя, переделывая в соответствии со своими требованиями и желаниями любые образцы т. наз. Классического искусства. Приспосабливая классику для выражения своих «малых дум и вер». Раньше — это называлось: «Грядущий хам»[122].

Слушая музыкальные сочинения, созданные в наши дни на сюжеты или слова этих Великих авторов, как-то приходит вдруг в голову, что это совсем даже не такие великие произведения, а хорошие, но совсем не недосягаемые образцы, вдобавок отлично и всеми понимаемые, лишенные особо тайного смысла, хотя не свободные от намеков или недомолвок.

Главное же впечатление, что это вовсе не великие или что на свете существует много великого. Колоссальная нелепость — когда надувшийся певец изрекает слова от имени Микеланджело: «Как я беру камень, бью по нему резцом» и т. д. А в музыке изображаются удары по этому камню. Это называется «Творчество». Но творчество — это не удары по камню, это совсем что-то иное. По камню может бить кто угодно, совсем даже не скульптор. Наконец, по камню бьет бесталанный скульптор с таким же рвением, с такой же убежденностью, как и гений. Значит, важен не процесс, а результат. Выражение механического процесса работы не дает никакого представления о творчестве. Смысл его нематериален.

Колоссальное увлечение материальным, в то время как сущность искусства нематериальна.

14 июля 1979 г.

* * *

Бунт против видимого зла окончился его как бы ниспровержением. На смену видимому злу пришло невидимое, усовершенствованное, так запутавшее жизнь, что человеку и не разобраться, где оно. Механизм зла запутан, как лабиринт, негде найти ни справедливости, ни правды, сплошь и рядом человек, исполняя

какую-либо невинную с виду функцию, сам поддерживает угнетающую его силу и не догадывается о том, или, вернее сказать, не думает. Нежелание идти в глубину, мыслить глубоко, проистекающее от очень многих, разных причин (и совсем *не являющаяся* показателем глупости людей) является одной из больших бед. *Легкость* в мыслях (но мысль все-таки есть!).

Большая беда. Часто — правильно мыслишь, в верном направлении, но нет желания, сил, умения, наконец, идти дальше в глубину, а там иной раз и ответ на загадку.

13 авг<уста> 1979 г.

Новосибирск

Большое значение для меня имела встреча с Владимиром Евгеньевичем Неклюдовым, высокомыслящим и глубоконравственным человеком. Он и сам сочинял, не имея специального композиторского образования (оно, может быть, и лучше!). Помню его песни, это было нечто в духе Малеровских песен «Чудесный рог мальчика» или медленных (вокальных) частей из его симфоний.

Такое же значение имели встречи с художником Александром Иосифовичем Константиновским[123]. Он научил меня любить и ценить живопись, особенно классику Возрождения и Новую Французскую школу. Неклюдов же познакомил меня с живописью П. Брейгеля (разумеется, в книжном издании), которая меня потрясла. Тогда мы были очень увлечены Шекспиром, Данте, Рембрандтом, Джотто, художниками дорафаэлевского времени. Увлечение творчеством Великих художников отвечало духу времени, Великого и Грозного.

Из музыки чтились: «Страсти» Баха, Бетховен, Шуберт, вокальный Брамс, а также его симфонии (которые играли в 4-е руки), Брукнер и особенно Малер.

Из Русских авторов чтился, разумеется, Мусоргский, из современных композиторов — Шостакович, хотя и Стравинский ценился, особенно за «Петрушку».

Музыка Прокофьева не производила тогда никакого впечатления. Прокофьев так и остался композитором, которого я не смог полюбить, он казался мне всегда немного игрушечным (избалованная муза!), не настоящим, паяцем с клюквенным соком вместо крови[124].

В самом деле — в нем есть нечто от скомороха. Не говоря уже о собственно скоморошьей манере «Шута», кусков в «Александре Невском», где есть все, что угодно, кроме Александра Невского (так же, как и в «Иване Грозном» — нет самого Грозного). Скоморошье, «ряженое» или *европейски-маскарадное,* все эти Гавоты, Ригодоны, Классические симфонии, Вальсы в значительном числе. Это все — «ряженое», скоморошье, «*маскарадное*». Такое же маскарадное — «XX лет Октября», под Революционера, под Скифа. *Маскарадный Скиф.* Одетый скифом. *Когда пришли подлинные скифы — стало нехорошо!!!*

Таков же и Стравинский — весь костюмированный, маскарадный, в самых разных костюмах от Русского мужика (на которого тогда был большой спрос. Чувствовалось, что он выходит на сцену, но еще не понимали, что он натворит, не понимали, как он может быть страшен, думали, что он просто грязный, вонючий, тупой, словом — самый непривлекательный) до «Пульчинеллы».

Любопытно, что шут вошел в моду в начале XX века не только в музыке (Стравинский — Фокусник, Петрушка), Прокофьев, Шимановский, Дебюсси (Менестрели, Генерал Левайн — эксцентрик), но и Блок («Балаганчик»), Шницлер, Русский Модерн — театр, Кровавый шут — Мейерхольд, позднее Гексли (Шутовской хоровод)[125] и многое другое. *Сейчас не вспомнить!*

А. И. Константиновский познакомил меня с Домье, заново пробудил интерес к Франции, Импрессионистам, которых я любил с первого знакомства, кроме Пикассо (хилый мальчик на шаре) и др. Это мне всегда не нравилось своей холодной измышленностью, бездуховностью, бессердечием. Так это и осталось мне до сего дня чуждым и противным моему существу.

Тогда как Мане, Писсарро, Сислей, Ренуар, Сезанн, потрясающий душу Ван Гог (сын, оказывается, проповедника и сам проповедник), Дега и даже певец Порока — горбатый Лотрек писали с любовью к жизни. Это были художники-христиане. Человек для них — главное. В противовес им Брак и Пикассо чужды Красоте Человека, Красоте Природы. Они певцы мертвого мира, главное для них — *Вещь,* мертвая материя, с которой можно делать все, что угодно: разложить ее на куски, на элементы.

Это искусство распада, разложения, *но не гнилое,* а наоборот — здоровое, бездушное, ибо *не органическое,* там нечему гнить. *Оно мертвое* как пластик, как жестяная консервная банка. В этом искусстве нет *разложения* и *гибели,* наоборот, это *здоровое* и даже сильное своей *бездумностью, механической мускулатурой,* сознательной "бесчеловечной идеей жизни. Это — *голый материализм.*

Голая материя, но *не природа,* не дерево, не земля, не то, что дает жизнь. Такое искусство старается и человека изобразить как куклу, как предмет, механическую марионетку.

Оно страшно именно своей бездушностью, видимой похожестью на искусство, все элементы которого оно старается тщательно сохранить и даже усовершенствовать (и достигает здесь результатов), но лишив их главного — *жизни, души,* внутреннего их содержания, того, ради чего всегда создавалось искусство. Художники такого типа, как правило, чрезвычайно самоуверенны, лишены и тени *Гамлетизма,* а он-то и есть неотъемлемое качество *художника настоящего.*

Я вспоминаю комнату Сезанна в его доме (Экс-Прованс), где выставлены картины, собранные из клочков холста, разорванного неудовлетворенным своей работой мастером. Современный художник этого не сделает. Он уверен, что каждый его мазок, каждый карандашный след, оставленный им на бумаге, — ценность. Сомневаюсь, что Пикассо и другие выбросили хоть бы лист своей работы.

Между тем какая это глупость и чепуха (но тут я зашел далеко по пути вводных предложений).

Возвращаясь к Новосибирску, я вспоминаю Ивана Ивановича Соллертинского, с которым я там сдружился, несмотря на некоторую разницу лет и положения. Ведь недавно совсем он был моим профессором.

К чести его надо заметить, что вопрос положения (а он был художественным руководителем Филармонии и еще занимал разные должности: в Театральном институте, завлит в Александринке и т. д.) не играл для него никакой роли.

В этом смысле он был человеком без предрассудков и ценил общение с людьми — самими по себе, вне зависимости от их официального ранга, что ли. Свойственное ему всегда, не то что высокомерие, но некоторая внутренняя приподнятость, патетика души, напоенной, можно сказать, благородной европейской романтикой, иной раз отталкивало от него людей. Да он и сам, общаясь с кем угодно, всегда про себя держал дистанцию, а иной раз и показывал это людям сознательно.

Не всех это устраивало. Родившись в обеспеченной семье, он получил смолоду возможность развить свои дарования. С молодых лет находясь в культурной, образованной среде, он, по правде сказать, смотрел несколько свысока на обычный, обывательский мир, тем более в Послереволюционную эпоху.

Интеллигентные люди старого воспитания весьма выделялись, конечно, в жизни. Их осталось не так много, как было раньше. Частью они уехали из страны, частью оказались «далече», многие — умерли и т. д.

Интеллигенции высокого класса, а Иван Иванович был, несомненно, таким, пришлось работать, что называется, с «новым человеком», новым зрителем, слушателем, студентом. Сознание своей не то чтобы сословной, а «культурной избранности» несомненно было в нем. Хорошо это или плохо? Судить не берусь. В наши дни интеллигенции опять стало необходимо «культурно» обособиться, да и не только «культурно». Желание «обособиться» свойственно многим слоям нашего общества сверху донизу.

Во время войны и в предвоенную эпоху скорее было желание слиться в «народ», в единое целое. Это желание на свой лад, на свой манер проводило и государство, да и сам народ, в общем-то, соединился, почуя опасность открытого чужеземного порабощения. Мирные же годы всегда несут расслоение.

Вспоминаю изумительный кинофильм (один из двух-трех виденных мною в жизни настоящих произведений искусства) на эту тему — «Ноэль-Фортюна», французский, не знаю, чей сценарий[126]?

23.VI — <19>78 г.

Бросаю, потом, может быть, допишу, кружится голова — не заболеть бы.

О современной музыке

Выросло умение, сноровка, повысилась культура работы, цивилизованность мышления. Умение составить форму, композицию, скелет произведения. Но

создание живой музыкальной плоти по-прежнему остается труднодостижимой задачей, которую умозрительно, культурой, воспитанием не разрешить.

Именно здесь нужен талант, горячее сердце, вдохновение, «от Бога», «искра Божия».

Теперь уже все это понимают, даже те, кто этого таланта лишен, пишут о том, что он нужен, нужна душа и т. д. Но если его нет, то — его нет.

* * *

Николай Алексеевич Клюев — гениальный поэт, автор стихов неописуемой красоты и силы. Его творчество оказало *огромное влияние* на русскую поэзию. Когда подражают *манере* поэта, это рождает только эпигонство.

Клюев открыл великий материк *народной* поэзии, народного сознания, народной веры. Он прикоснулся к глубоким корням духовной жизни Русского племени, отсюда его изумительный *цветастый,* образный язык.

Влияние Клюева не только породило эпигонов, имена которых ныне забыты. Его мир вошел составной частью в творческое сознание: Блока, Есенина, Александра Прокофьева, Павла Васильева, Б. Корнилова и особенно, как ни странно, — Заболоцкого в его ранних стихах, Николая Рубцова.

Бунт сытых

Бывает и такой. Есть художники — «бунтари», самодовольные и сытые, Прекрасно умеющие жить и устраивать свои дела, художественные и житейские. Часто они щеголяют именами *Ван Гога* или других горемык, отвергнутых современниками, влачивших жалкое существование и только после смерти добившихся признания ценности своего труда.

Теперь — не то. Те, кто кричит о новизне (или теперь в моде, наоборот, говорить о «традиционности») и о Ван Гоге, прекрасно живут и благоденствуют (и дай им Бог!).

Весьма возможно, что истинную ценность будут иметь те творцы (т. е. их сочинения), которые как-то отвергнуты средой, но не по признаку «левизны», а по какому-то иному. Например, Николай Рубцов. Это совсем не случайное явление нашей жизни, не случайная биография и судьба.

1976 г. 8.V.

Заметки для статьи «Сытые»

Сытый бунт. Сытые бунтари. Бунт сытых. Искусство для сытых. Гримируя себя под «знаменитые образцы прошлого». Люди, выдумавшие себя. Придумавшие себя.

Джентльменский набор: у Верлена и Кузьмина была педерастия, <у> Маяковского — чужая жена. Этот <же> мотив: «мать и дочь» — любовницы-соперницы. «Любовь с грязнотцей».

Школьная учительница в любовной связи с одним из своих учеников, смакуется «пикантная ситуация». Ужасные «бюрократы» делают «страшное дело», увольняют учительницу из школы и теперь она, бедняга, «водку пьет». *«Среда заела»*[127].

Натурализм, смакование грязного, грязной жизни, грязного белья, *грязнодушие.*

О революции

Колоссальный взрыв человеческого честолюбия. Огромное количество честолюбцев во всех, без исключения, областях жизни — в том числе и в искусстве. *Слава* — есть главная награда для художника. За нее он продал душу черту. Смирение — не идеал для человека нашего века, впрочем, уже XIX век для Европы был таким после Наполеона, Робеспьера, Марата. Но Россия весь прошлый век копила эту взрывную силу, а действовать начала (почти всенародно) уже в нынешнем столетии.

А. Блок и музыка [128]

Мне бы хотелось сказать несколько слов на тему: А. Блок и музыка. Это будет буквально несколько слов, потому, что тема увлекательна, огромна и требует большого специального исследования. Не представляю, правда, кто бы мог его сделать, ибо для этого надо быть несомненно музыкантом, т. е. музыкантом-профессионалом и в то же время знать и любить *Слово*, знать и любить Поэзию, знать историю, знать и любить Россию, быть причастным к ее духовной жизни, достигшей исключительной высоты в годы, когда творил этот великий поэт.

Слово «Музыка» — одно из самых часто встречающихся у Блока; мы можем найти его в драмах, статьях, дневниках, записных книжках, слово это у Блока необыкновенно (*многозначно*) велико по своему значению, слово это носит характер символа, одного из самых центральных, определяющих все миропонимание Блока (Поэта).

Этим словом Блок называл не только музыку саму по себе, слово это равнозначно понятию *Стихия* (например: «стихия скрипок беспредельных»[129]), т. е. все бессознательное, иррациональное, таинственное, не зависящее от человека (но, однако, носимое им), изначально существующее.

Сейчас я не имею возможности говорить подробно, каким образом сложилась у Блока эта точка зрения — здесь несомненно влияние самых разнообразных ступеней европейской культуры. Например: греческого понимания искусства музыки как Этоса, несомненно влияние германских идей (Вагнера, Ницше), а также идей русского мессианства, связанного с великой культурой православия.

Блок совершенно исключительный музыкальный поэт (все великие поэты несут в себе ярко выраженные черты музыкального начала: Есенин — народная песня, псалом; Маяковский несет в себе черты ритма марша, будущей шумовой музыки, но также и гимн, оду. Не случайно он начинал с гимна — Гимн Критику[130]: нельзя было воспевать, он смеялся. Маяковский был рожден для гимна) не только в смысле общепринятом, т. е. в смысле музыкальности, певучести своих стихов.

Музыкальные образы занимают огромное место в его поэзии. Более того, Музыка часто являлась побудительной причиной многих его произведений.

Надо сказать, что сам поэт считал себя немузыкальным человеком, понимая под этим, очевидно, постоянные занятия музыкой, практическое знание некоторых ее основ, практическое соприкосновение с нею в качестве исполнителя, что было принято в его кругу, практическое знание нотной грамоты, систематическое посещение концертов и т. д. Но музыкальность ведь заключена не в этом, она заключена в чувстве музыки.

Истинная музыкальность — в стихийном ощущении музыки. Но тут Блок был непоследователен. Ибо истинная музыкальность и заключена в стихийном ощущении музыки, не в знании, а в сопричастности этому стихийному началу. Это чувство дается человеку от природы, его можно лишь развить и усовершенствовать воспитанием.

Я могу сказать, что этим стихийным чувством присутствия музыкального гения Блок наделен был в высшей степени. Неважно, в каком виде музыки проявилось это чувство. Это могла быть русская песня, цыганский романс, вагнеровское «Кольцо нибелунга», «Хованщина», «Кармен» или «Паяцы» Леонкавалло. Чувство это было у Блока, как можно судить по записным книжкам и дневникам, — безошибочным. Он с полным равнодушием прошел мимо многих произведений музыки, имевших в его время шумный успех, объявлявшихся критикой колоссальным завоеванием искусства и сыгравших несомненно свою роль в истории музыки.

Если говорить о музыкальных сочинениях, влияние которых непосредственно ощущается в творчестве Блока, я назвал бы, прежде всего, русскую песню — старинную крестьянскую и, особенно, новую простонародную песню мещанского склада [песни коробейников, например, «Не мани меня ты, воля...»[131], городскую фабричную частушку], цыганский романс, традиционно любимый в России, возведенный им, Блоком, в перл поэтического создания. Отголоски вагнеровского «Кольца нибелунга» слышны в его стихах, вплоть до переложения сцены из «Валькирии»[132], в поэме «Возмездие»[133].

Несомненно огромное влияние Вагнера на Блока и как художника, и философа. Думается, что пример Вагнера, соединяющего в своем лице художника, мыслителя и публициста, имел большое значение для художественной, творческой практики самого Блока.

Три явления большой классической музыки имели особенное влияние на Блока.

«Хованщина», о которой он говорил, что «над ней летит дыхание Святого духа» (отзвуки «Хованщины» — «Задебренные лесом кручи...»[134], «Меня пытали в старой вере...»[135], «Когда в листве сырой и ржавой...»[136]).

Колоссальное влияние на Блока несомненно <оказали> «Кармен» Бизе и «Паяцы» Леонкавалло. Это сказалось в драме «Балаганчик», не говоря уже о знаменитом цикле стихов «Кармен».

Любопытно, например, что Блок наивысочайшим образом оценил «Хованщину» и в то же время весьма прохладно отнесся к опере «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова.

С образами «Детской» Мусоргского перекликаются некоторые стихи Блока о детстве (типичном для России детстве дворянских детей).

О взаимоотношении Блока с современной музыкой.

Стихотворения Блока очень трудны для музыкального прочтения (воплощения), несмотря на свою музыкальность и именно благодаря ей. Они особенно трудны еще потому, что часто внутри лежит музыка, музыкальное впечатление. Надо сказать, что композиторы-современники, музыкальное искусство начала века, как это ни странно, прошло мимо Блока.

Интерес музыкантов к поэтическому слову упал. Крупные композиторы русского модерна, такие как Стравинский, Прокофьев, более охотно обращались к поэзии Городецкого, Брюсова, Ахматовой.

Нельзя сказать, что на Блока не писали, многие стихи положены на музыку, но как-то в этом не было ничего значительного. Этих композиторов привлекала национальная экзотика русской или европейской старины, экзотика народного стиля, подобно тому, как интеллигенцию нашего времени привлекает экзотика ушедшего быта (игрушки, ложки, прялки, кружева, рушники, полотенца, старинные иконы — предметы жизни, национального обихода или религиозного поклонения, превращенные в красивые безделушки).

Блок сам обращался к (народному) Некрасову. Блока же интересовало другое: подлинная глубина народной жизни, ее внутренняя сущностность, вера, а не обряд, *содержание,* а не афиша. Отсюда его переписка с Клюевым[137], его интерес к русскому сектантству, как к элементу духовной жизни народа.

Эти тенденции были чужды русской музыке начала века. Что отличает Маяковского от Блока и Есенина — активное безбожие. Из этого не следует, что Блок был богопочитателем, ему это не было нужно, ибо он носил Бога в себе не умозрительно, а органично.

Александр Блок не пользовался никаким почти вниманием серьезных, крупных музыкальных талантов, своих современников. Ни один значительный композитор предреволюционных лет не обратил внимания на его творчество (ни Скрябин, вообще чуждый пению, ни Танеев, ни Рахманинов — за исключением одного романса на слова Ав<етика> Исаакяна в переводе Блока[138], ни Прокофьев, ни Стравинский). Может быть, Мясковский, позднее Щербачев — автор превосходных романсов и Шапорин[139].

Наиболее яркие композиторы русского modern'a Стравинский и Прокофьев охотнее обращались, скажем, к Сергею Городецкому — декоративная русская экзотичность, которой вполне соответствовала их художественная платформа, создание красивого, пышного, нарядного искусства, лишенного неприятных «социальных» черт. Именно «социальный» момент, врожденное...<*фраза не завершена.* — А. Б.>

* * *

В образе Скулы и Ерошки (совсем не таких безобидных!) Бородин выразил свое презрение к *профессиональному в искусстве,* к профессиональному скоморошеству, служащему тем, кто больше даст.

(Важная мысль! Можно ее развить и оформить[140])

* * *

25/I — <19>78.

Современный безмелодичный стиль письма, особенно оркестрового, склонен к натурализму. Музыка всегда что-нибудь изображает (чтобы не стать окончательно бессмысленной), обычно внешнюю, материальную сторону явления. Например: изображение революции подменяется внешней суматохой (гигантским шухером), а для того, чтобы эта суматоха имела вид исторически достоверный, авторы используют темы революционных песен, чужую музыку, не исторгнутую из собственной души, пафос которой был всецело прочувствован другим человеком (автором песен).

Беда в том, что эта чужая музыка, вставленная в контекст симфонического произведения, всегда является внешней приметой времени или человека — не выражением внутренней сущности явления, каким она была в том сочинении, где органически возникла.

Мода на использование чужой музыки приобрела за последнее время характер полного бесстыдства (бесстыдный характер).

Об использовании фольклора. Старина

В первых десятилетиях XX века пробудился интерес к старине, к исконным началам народного духа. Он был свойственен, пожалуй, всем искусствам без исключения. Музыканты — главным образом эстетические любования. *Клюев* тронул глубинные народные истоки более глубоко, чем это сделали музыканты (Стравинский, Прокофьев), которые видели в этом только эстетическую ценность. Они использовали фольклор, наряжая его в новую оправу в соответствии с общим движением, но отвергнув его внутреннюю сущность, ее *сокровенное содержание* в литературе и искусстве.

Сознание «человеческого неравенства», знание о котором художник обязан хранить про себя, никак не могло привлечь к себе этих музыкантов. Более того, отталкивало их.

Прокофьев, скажем, писал и на Бальмонта, и на Городецкого (целый балет «Ала и Лоллий»[141]), и на Ахматову. Все это красивое, картонное «скифство», составлявшее предмет особой гордости автора, являлось одной из черт «маскарадности» тогдашнего искусства. Эта маскарадность была в большой моде. Ей отдал дань и сам Блок, в известной степени в своих стихотворных циклах, а более всего — в театре. Но сначала подспудно, а с течением времени все более и более (около

1905-го года — «Сытые», «Барка жизни») явственно в его душе и, следовательно, в лирике, в творчестве мощно звучала тема извечного человеческого неравенства, тема обделенных жизнью, предчувствие социальных потрясений, катастрофы, сознание неслиянности с народом, разности их миров.

Музыкальное искусство того времени занималось большей частью иными проблемами. *Вполне довольное собою!*

Искусство или поэзия, от которой несет самодовольством и сытостью.

* * *

Барка жизни.
Весна.
Рожденные в года глухие...
Фугато.
Чтение: Задебренные лесом кручи...
Когда в листве сырой и ржавой...
Сочельник, где он?
Должна быть одна часть — хор без слов — громкая, быстрого движения[142].

Форма сочинения[143]

Название сочинения Мистерия. Смысл его должен нести в себе мистериальное, таинственное начало. Само название Россия не должно иметь в себе ничего определенного, ясного, декларированного. Это не географическое понятие, не государство, не что-либо другое конкретное, что я бы мог назвать каким-либо словом или как-либо точно сформулировать. Но внутри меня это живет, и я знаю, что-то, чего я не могу назвать — оно существует. Поэтому сама форма вещи должна быть хаотичной, однако этот хаос должен быть организован, но как? Он должен быть организован так, *чтобы производить впечатление хаоса.* Сама форма сочинения должна быть таинственной, нелогичной, хаотической.

О поэтах, композиторах и т. д.

Есть люди с талантами, но в большинстве случаев *им некого петь,* кроме самих себя. Собственный же мир — мал, узок, нет знания жизни, нет и ее правильного ощущения. Нет правды — самого главного в искусстве.

* * *

«Мир Искусства» — Бенуа, Сомов, Бакст, Добужинский, Лансере, Рерих, русских почти нет. Бунт против правды, против жизни, против Веры, главным образом. Можно отвергнуть правду (житейскую), если она очень уж трудна, непоэтична, нехороша, т. е. сама жизнь не удовлетворительна, не питает духа. Но тогда вымысел, мечта должны быть высоки, сильны, притягательны.

Но у мирискусников Мечта — маленькая, изнеженная, хилая. «Болоночная», все эти Версали, дамы, кавалеры, маркизы, пруды вместо могучих русских рек, вместо прекрасных, живых людей.

Видел ли *хороших людей* Л. Н. Толстой? Видел. В большинстве своем — страдательных. Вспоминаю, например, Алеша-Горшок, совестливый Поликушка (не могу забыть лицо Москвина в кинокартине, которую видел в детстве). Мужик, у которого сына забрали в солдаты в одном из самых поздних (и великих!) рассказов Толстого[144]. Прекрасный и очень живой Нехлюдов.

В театре – он уж очень «задан», схематизирован, выпирает идея-«задание», хотя многие лица — живые. Прекрасно написаны лакеи в «Плодах просвещения». А «Казаки», военные рассказы Кавказа и Севастополя? Да, много удивительного. Какой глаз и богатство души! — алмазные россыпи.

* * *

Вальсингам[145] — человек, *которому уже нечего больше терять! Люди риска, отчаяния*. Жизнь-копейка[146].

* * *

Мы — гости здесь на земле, но как прекрасен мир!
Сколько в нем красоты, сколько печали!

29.VI.78

* * *

Большой театр в значительной мере заполнен теперь туристами (получающими билеты в счет программы своего путешествия) подобно тому, как раньше он заполнялся солдатами *вместо гауптвахты.*

Гауптвахта для туристов.

* * *

Современная музыка представляет из себя, главным образом, оторвавшийся от мелодии аккомпанемент, разросшийся до чрезвычайной степени, необыкновенно разнообразный, очень изобретательно варьируемый, раскрашенный в различные тембры, ритмически прихотливый и т. д. Ей решительно не хватает одного — мелодии, души музыки, того, что составляло всегда главное, суть музыкального искусства, за что люди всегда наиболее любили и ценили композиторов.

В самом деле, наиболее любимые композиторы — это те, кто в наибольшей степени обладал мелодическим даром (он-то и считался всегда музыкальным дарованием): Моцарт, Шопен, Чайковский, Шуберт, Россини, Верди, Бетховен, Бородин, Мусоргский, Рахманинов, Пуччини и многие другие.

Современное музыкальное творчество, почти исключившее мелодический элемент, этим самым сделалось чуждым огромной массе слушателей, широкой

аудитории. Немелодический, разговорный стиль музыки пришел и в оперу, ибо он явился некоторой реакцией против возвышенного.

Музыка XX века, немелодическая, с интересом к низменному, в значительной мере являлась реакцией на возвышенный романтический стиль XIX столетия, дошедший до декоративной пышности, за которой уже перестала чувствоваться трепещущая душа художника.

На смену Романтизму и поэтическому импрессионизму пришли сухой, механический, конструктивный стиль или преувеличенная выразительность Экспрессионизма Венской школы с его интересом к низменной части человеческой природы, воспеванию страха, похоти, всяческой житейской пошлости и цинизма, смерти и разложения, словом, материализма в самой крайней степени, исключающего духовное начало в человеке или отводящее ему ничтожное место в общей картине человеческого существа *(не совсем ловко сказано, но мысль — такая).*

* * *

В Париже слышал интереснейшее выступление Жака Шайе, профессора Сорбонны по кафедре Музыкознания[147]. Он говорил, что положение музыкальных дел во Франции сейчас напоминает ему положение дел в Советском Союзе в конце 40-х годов. Т. е. крен и наклон в одну сторону. Страшная узость творческой платформы ультрамодерна, отрыв от слушательской массы.

Это в условиях капитализма, менее благоприятных для развития крайностей в искусстве, т. к. происходит контроль рублем (как говорится!). Антрепренеры «горят», терпят убытки и тем самым отказываются от «оголтелой» пропаганды художественных крайностей.

При Социализме, где Государство выступает в роли Мецената, этой преграды для распространения крайностей нет. Фактически государственные деньги расходуют сами композиторы, в сущности почти бесконтрольно. Рынок менее влияет на художественную деятельность. Суммы, отчуждаемые государством, поступают в произвольное пользование художественной среды, очень слабо контролируемой (особенно при нашей неразберихе, равнодушию ко всему).

Композиторами наших дней

потерян всякий интерес к народной жизни (кроме, может быть, некоторых). Вся проблематика искусства сведена к самовыражению (в лучшем случае!), а то и этого нет. Между тем встает вопрос: чем жить (внутренне!) и как жить? Думается, что эти вопросы волнуют теперь немалое количество людей, в том числе и Русских.

Музыка и мысль. О пустоте содержания

Пустозвонство разных видов — государственное пустозвонство, над которым теперь уже многие смеются, оно вышло из моды, зато вошло в моду пустозвонство

лирическое, пустозвонство «интимное», пустозвонство «с намеками» или «новаторское», а фактически quasi-«академическое» пустозвонство, сделанное по всем правилам и канонам модернизма, но абсолютно не содержащее ценной, как теперь говорят, информации или, правильнее говоря, не впадая в «жаргон», нет ценного содержания, ценных, глубоких человеческих чувств.

Способна ли сама по себе музыка передать *мысль*? Я в этом сомневаюсь. Инструмент для передачи мысли — слово.

Музыка воздействует на чувства, ниже — на ощущения, ниже — на нервы.

Для передачи мысли необходимо *слово.* Без него мысль передать, кажется, что нельзя.

Слово может быть включено в саму ткань музыки. Оно может быть включено в название сочинения, или в пояснение к нему, называемое иногда motto, в поэтический эпиграф и т. д.

Музыка без знаемого содержания может удовлетворить эстетическому чувству, повергнуть чувства в смятение или привести их в состояние гармонии и т. д. Но передать философскую мысль, сама по себе, без значения дополнительных фактов или обстоятельств <музыка не может>. [Оторвавшись от языка, музыка лишается...]. Однако музыка может возбуждать человеческую мысль, пробуждать и заставлять работать фантазию. Она может рождать мысли. Причем не обязательно они у слушателя совпадут с авторской мыслью.

О сухости современной музыки. Огромное количество виртуозов

Каждый год происходит десяток конкурсов, которые механически плодят своих лауреатов, похожих друг на друга, отлично (надо сказать) владеющих техникой игры на музыкальных инструментах, главным образом на рояле и скрипке. Это давно уже стало ближе к спорту и более далеко от искусства, понимаемого как представление о мире, выражение его духовного облика.

Мне кажется, что расцвет исполнительства находится в тесной связи с творчеством. В том виде или жанре музыки, где проявляется творческая свежесть — там наблюдается свежесть артистическая. Талантливый артист часто, если не всегда, приходит со свежим, новым творческим материалом.

Отсутствие живого творческого дыхания в жанре концерта (за редким исключением, не делающим погоды, а, скорее, только подтверждающем правило, например, концерты Б. Чайковского, близкие к симфонии — скрипичный Концерт, или сюите — фортепианный Концерт) фортепианной и скрипичной музыки делает унылыми наших виртуозов, подвинувших технику исполнения, но немощных в передаче сильного душевного движения, яркой эмоции и глубины чувств. В творчестве и манере игры господствуют механический, сухой стиль с выверенными, громкими кульминациями и пр.

Стиль Прокофьева,

переживший у нас некоторый (ренессанс) расцвет лет 15—10 назад, сейчас совершенно не слушается. Нет ничего более ненужного, чем эта механическая трескотня. Чрезвычайно мало содержательная. Пустота и духовная ничтожность, в которой и собственно даже «красоты» оказалось мало. Чрезвычайно не питательное искусство. Однако прошедшие полтора десятка лет родили своих исполнителей: дирижеров, пианистов и т. д. Они будут еще трещать некоторое время. Главное же место этого — в балете, наиболее анекдотическом искусстве наших дней.

Из разговоров с Володей Гофманом[148]

Главное в искусстве — это протест, выражение протеста. Против всего? По всей вероятности, все же — нет! Во имя чего? Неизвестно, но я думаю, что те, кто поощряет такую направленность искусства, знают, во имя чего, да не говорят, во всяком случае тайная мысль этого не высказывается. Ведь если что-то не нравится, то все же по сравнению с чем-то, а вот с чем?

Что касается советского модернизма и его идей, здесь многое более ясно. Во всяком случае смысл протестантизма — весьма и весьма несложен. Тут ясно: что не устраивает и что хорошо. Ото всего этого — надо — прочь.

Жить можно одним — работой, но я очень устал и постарел. Теперь я уже наверное не окончу даже своих полуфабрикатов. Но надо постараться.

* * *

XIX век был «Золотым веком» человечества (или, по крайней мере, Европейской цивилизации) безо всякого преувеличения. Невозможно перечислить количество гениев *(именно гениев!)* литературы, музыки и других искусств, появившихся в это время и ознаменовавших своим появлением небывалый, неслыханный расцвет культуры, искусств, литературы, научного, философского и общественного сознания. Но этот расцвет уже нес в себе и свое отрицание, недовольство и возмущение этим пышным цветением.

Как это ни странно, может быть, художникам дальше некуда было идти по линии *созидания.* Зато было что разрушать и людей охватила жажда разрушения. XX век именно с этого и начался в искусстве — с разрушения, с *анти,* со зла, с водружения демона, Сатаны, черта, появлявшегося и раньше (Гофман, Гоголь, Достоевский, Пушкин в сказках и поэме «Руслан», Берлиоз, а от него Глинка, Мусоргский, Корсаков — уже всецело увлеченный этим! и потому мне чуждый и противный!, Лядов, Стравинский, у которого *Черт — фокусник,* т. е. еще *человек*, а человек уже *Кукла.* Между прочим, фокусник Стравинского — *немец,* судя по музыке /флейта!/). Но именно с конца XIX века дьявольщина, разрушительное начало (без всякого созидания) воцарилось в искусстве. Поздний Корсаков: «Китеж», «Кащей», «Петушок» = *зло.* Стравинский. *Зло и разрушение, поругание человека и т. д.*

Либо — спиной ко всяким нравственным проблемам — чистое искусство. = Бессилие.

* * *

Великие вопросы жизни, вопросы философские, религиозные или, как теперь модно говорить, «нравственные», над которыми люди размышляли тысячи лет, *мучились неразрешимостью этих вопросов,* искали истину. Так вот, все эти вопросы перешли у нас в балет. Они стали теперь ясными, понятными и, я бы сказал, — простыми.

* * *

Размежевание (водораздел) *художественных течений* происходит совсем не по линии манеры, приемов, «средств выразительности» и т. д. Это все — производное. Основа всему — начала *нравственные* (Достоевский)[149].

И надо быть уж *очень «наивным человеком»,* чтобы думать иначе.

Художественный бунт

Сбрасывание Пушкина, Достоевского, Толстого — совсем не просто крикливый и смешной лозунг. Это целая программа действия, которая неуклонно проводится в исполнение. Мы можем спросить: создало ли искусство «художественного бунта» ценности, достойные сравнения с тем искусством, которое им было отвергнуто? И ответить на этот вопрос — нет!

Следование традиции «художественного бунта» — простое дело. Для Русской жизни «*левизна*» — явление, исчерпанное до конца. Путь этот духовно пройден Россией. Дальнейшее разрушение ценностей приведет лишь к тому, что и следа не останется от Русской нации, ее богатейшей некогда внутренней жизни, богатейшего национального самосознания.

Во имя чего? Во имя «вселенского братства»? Но где оно? Во всяком случае, его не видно под звездой. Между тем разрушение идет дальше. Почти уничтожена иконопись, храмовая архитектура, церковная музыка, богословие и философия. Теперь на очереди собственно художественные ценности: опошляется классическая литература, музыка, театр, кастрируется философская мысль Толстого, Достоевского, Гоголя и т. д.

* * *

Борьба — есть крайняя степень «несвободы». Даже борьба за свободу.

Свобода — отсутствие напряжения, естественность речи, простота, доброта.

Зло — всегда напряжение.

* * *

Есть разная «непонятность». Есть «непонятность», связанная с непривычным языком, на котором художник говорит, хотя бы при этом говорились самые простые

вещи. Человек (слушатель) должен привыкнуть к языку, на котором говорит художник, научиться понимать (чувствовать) этот язык.

Есть «непонятность» другая, непонятность того, о чем говорится, хотя бы язык был понятен.

Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке[150].
Федор Тютчев

Пушкин очень прост, но это не значит, что все понимают его глубину.

Не так-то просто понять самые простые вещи.

* * *

Гуляя в лесу, вспомнил, как я увидел Шостаковича в Лондоне.

Я приехал туда на концерты (это было осенью 1972 года) и, поселившись в гостинице, узнал, что Д<митрий> Дм<итриевич> живет несколькими этажами выше. Я позвонил и сказал, что хочу к нему зайти. Перед этим я не видел его очень давно, по своей болезни, он — также болел много.

Зайдя к нему, я ошалел, увидев сидящего перед собою человека, в котором ничего не осталось от Шостаковича, каким я знал его много лет. Это был живой труп, мертвец с бессмысленными глазами. Мы обменялись несколькими малозначительными фразами. Говорить с ним было не о чем и незачем, он смотрел сквозь собеседника.

Жена его пригласила нас с женой пойти в театр, куда они с Д<митрием> Д<митриевичем> собрались. Я спросил, какой сегодня спектакль. Она ответила: «Тевье-молочник»[151]. Я очень удивился (по своей наивности) и сказал: «Стоило ли ехать в такую даль, чтобы смотреть «Тевье-молочника», какой в этом смысл?» Но смысл, очевидно, был и немалый, т. к. кроме «Тевье-молочника» Дмитрий Дмитриевич с супругой уже посетили «Иисус Христос — суперзвезда»[152] и он совершенно серьезно сказал мне, что это хорошее произведение. Это было его единственное замечание, а в основном он сидел неподвижно, смотря в одну точку.

Я пригласил его на один из своих концертов, как-то не подумав, что это ему будет трудно. И вечером на следующий день (или через день) он пришел в концерт и высидел два отделения. Я подошел к нему после окончания, поблагодарил за то, что он пришел, и очень пожалел, что позвал его. Я как-то никак не мог прийти в себя и постигнуть ту страшную перемену, которая произошла с человеком, которого знал так давно.

Через день или два мы были на ужине у посла. Кроме Дмитрия Дмитриевича был Ойстрах и сын Дмитрия Дмитриевича Максим, который дирижировал концертами довольно, надо сказать, неплохо. На ужине этом Дмитрий Дмитриевич, и всегда мало разговорчивый (закрытый) человек, ограничивался совсем малозначащими фразами. Впрочем, таков он был всегда. Однажды, это было в Ленинграде у нас дома, он сказал про себя: «Моя жизнь (или мой девиз, или мое правило, что ли) —

одиночество на людях». В то время, это было еще до моего переезда в Москву, мы были в хороших отношениях.

* * *

Читал где-то (не помню) об одном факте — любопытном проявлении человеческой психологии: Преступник, жестокий убийца, в тюрьме ухаживал за мухой (или мышью), кормил ее и т. д. Словом, бережно обходился с нею и не помышлял даже убить это *противное* насекомое или грызуна.

Когда нас касается мысль о смерти, мы (иной раз, конечно) начинаем ценить жизнь и все живое. Это более всего — инстинкт.

* * *

В. Л. Гинзбург[153] читал мне мысли Эйнштейна, весьма посредственные и убогие. Ложь. Бездушие — непомерное, вместо *духовного созерцания* — ремесленно-научное толкование мира, совершенно плоское, жалкое, пустое. Напр<имер>: Наука *утеплила человеческую жизнь,* вот уж неправда так неправда! *Наука* принесла в жизнь — зло в необъятном количестве. Символ Науки — *Бомба. Торжество зла.*

* * *

Функция искусства — выражение духовного мира человека. Древний, рисуя на скале животное, выражал и свое отношение к нему: восхищение или страх и т. д.

«Искусство есть такое идеальное изображение жизни, которое приводит человека в состояние напряженного желания идеального, т. е. красоты, духовной чистоты и добра».

Прекрасная мысль! Взято мною из статьи А. Н. Толстого «Голубой плащ»[154].

Мысль эта не принадлежит самому А. Н. Толстому, он ссылается на автора, не называя его имени.

Критики как художественного явления — нет. Она заменилась наукообразным «музыковедением», которое мнит себя «наукой».

Эта «наука» лишена художественного элемента сама по себе, ее способ (метод) — «анализ» *мертвой* музыкальной материи, т. е. разложение мертвой материи.

Для подобного *аналитика* не важен по существу художественный, а тем более нравственный элемент искусства. Он — нравственный элемент — вообще не существует для такого аналитика, ибо его нельзя подвергнуть анализу, разложению.

Подобным образом нельзя подвергнуть разложению и *анализу* проявления человеческой души.

Это требует совсем иных способов, методов сопереживания, созерцания, а не «наукообразного» разложения художественного явления на элементы. Чем ни более совершенствуется сам *анализ,* тем более он уходит от живой души *искусства, от его сущности.* Грубый, самый вульгарный материализм.

Однако есть новое искусство, построенное по подобным же, чисто материалистическим законам. Его *только* и можно анализировать подобным образом.

Подобного рода творчество и наука становятся прибежищем бездарных людей, лишенных даже проблеска художественного дарования.

Я хочу схватить человеческую речь в определенном психологическом состоянии: признание в любви, крик оратора.

21/III-80 г.

* * *

Критик из газеты «Интернешнл Геральд Трибюн» Париж — Нью-Йорк 14—15/7 1976 г. О балете «Ярославна».

«Монотонная, банальная, лишенная глубокого драматического характера музыка»[155].

Тетрадь 1973-1980

10/VI-79 - 35 конвертов

10 августа <1973 г.>

Радио

1. Три передачи по пластинкам Ведерников-Свиридов
2. Передача «Свиридов» — 1 час
3. «Время, вперед!» — запись
4. Проверить, как в текущих программах представлены отдельные сочинения Свиридова
5. Встреча с Заремба Гал<иной> Конст<антиновной>[1]. Прослушать передачу 4-го октября на радио
6. [Встреча с Калиненко[2]]
7. Передача о Юрлове 1 час. Выступление Свиридова составить. Генкина[3] должна прислать письмо к сентябрю, если письмо не прислано — предупредить.
8. [30 сентября — «Патетическая оратория» — день рождения Маяковского]
9. Встреча с Максимом Шостаковичем[4]
10. 4 сентября — передача о Свиридове — 1 час по книге Сохора[5]

Прослушать эту передачу на радио

Мелодия

1. Выход пластинки «Курские песни» и хоры — вышла в сентябре 1973 г.
2. Выход пластинки «Деревянная Русь» — вышла в августе 1973 г.
3. Записи:

«Поэма памяти Есенина»

«Весенняя кантата»
«Петербургские песни»
Пластинка с Нестеренко
Классика с Ведерниковым
«Время, вперед!»
«Метель»
«Воскресенье»
«Царь Федор Иоаннович»
Часы отдать
4. Что продано за рубли?

Филармония - Концерты

1. 15 сентября — открытие Малого зала Консерватории
Программа
I отд. Свиридов-Нестеренко Пушкинские романсы
2 Лермонтовских и 3 Блока
II отд. Трио, «Петербургские песни»
Концерт состоялся — замечательно
2. Встреча с новым директором Филармонии — Кузнецовым[6]
3. [Концерт в Ленинграде в начале октября — программа
6 октября репетиции с Ведерниковым]
Концерт состоялся
4. С Ир<иной> Ник<олаевной> Семеновой[7] сговориться о повторении концерта открытия сезона в Москве 15 сентября.
5. Повторить концерт в Ленинграде — тот, который был в Москве. Трио, «Петербургские песни» и Нестеренко. Исполнители: Писаренко, Образцова, Кибкало, Нестеренко, Федорова[8], Школьникова[9], Прийменко[10]. Договориться в Ленинграде, где удобнее.
6. Срок — 1-я половина декабря или 1-я половина февраля. Сговориться с Семеновой.
7. Авторский концерт у Семеновой. Уточнить программу. Сговориться с Семеновой о хоре и камерном оркестре.
Отвезти в Ленинград программу Гороховской[11].

Издания

1. Двухтомное издание в Лейпциге «Музыка»
а) 4-й том — корректура
б) обложка
в) предисловие Элик[12]
2. «Весенняя кантата» — срок выхода? «Музыка» корректура была
3. Три песни на слова Блока. Срок выхода?

4. Что править в Лейпциге в 1975 году — «Курские песни»? «Поэму Есенина»? «Маленькие кантаты» — обязательно

5. Обязательна встреча с Фортунатовым К. А.[13] Состоялась

6. [Как быть с Фришмановским сборником? Пока никак][14]

7. Издать в 1974 году Пушкинский цикл — для среднего и низкого голоса

Встречи деловые

1. Шауро[15]
2. Курпеков[16]
3. Кочемасов[17]
4. Кузнецов — Ленинград
5. Зайцев[18] - РСФСР
6. Александров[19] - РСФСР

а) Съезд

б) Хор — руководитель

В Ленинграде встреча с Гороховской после концерта. Состоялась.

1. Встреча с Кузнецовым (Филармония)
2. Встреча с Здобновым[20]
3. С Маргаритой Федоровой[21]
4. [С Мининым]
5. С Максимом Шостаковичем
6. С Ерохиным[22]
7. Встреча с Фортунатовым

1977 год

1. [Нестеренко и Шендерович[23]. Подготовить вопросы (материал для Руденко[24])]

* * *

Искусство без пения, без музыки, раскрывающей внутренний мир героя. Музыка хороша для изображения житейской пошлости, человеческого ничтожества. На таком искусстве не может вырасти великий артист, хотя большой артист и может принять участие в подобной работе. Здесь нет поэтического элемента, всегда скрытого в жизни, даже самой заурядной. Жизнь — *не такова.* В ней всегда присутствует скрытый поэтический элемент, «незримые, неведомые миру слезы».

Распространилось искусство *имитации.* Техническая сноровка, умение, владение ремеслом выросли. Композитор умеет имитировать все, любой стиль, манеру другого автора. Но не имеет своего собственного стиля.

Имитация

Компилятивное искусство. Если уподобить музыку — театру, то композитор из драматурга превращается в режиссера.[25]

Происходит, как по команде организованное, сознательное понижение культуры, опошление ценностей. Из великих произведений искусства и литературы умело вытравляется их сущность, их высокий нравственный смысл — та идея, во имя которой собственно и созданы эти произведения.

Заставить петь можно кого угодно и петь что угодно. Но это будет пение нот, т. е. сольфеджирование. Пение есть внутренняя потребность человеческой души.

Чрезмерная звуковая сложность — это очень часто недостаток внутреннего содержания. Чрезмерной сложностью, как правило, маскируется, прикрывается недостаток внутреннего содержания.

Образцова

Программа пластинки с Образцовой

Первая пластинка

I сторона

Роняет лес...

Зимняя дорога

Предчувствие

Подъезжая под Ижоры...

В Нижнем Новгороде

Слеза

Изгнанник

II сторона

1. Не мани меня ты, воля...
2. Невеста
3. Эти бедные селенья...
4. Русская песня
5. Осенью
6. Девчонка пела золотая

Образцова

Вторая пластинка

I сторона

Как прощались...

Флюгер

За горами... лесами...

Утро в Москве

Песня под тальянку

Березка

В сердце светит Русь

II сторона

нет

* * *

Опера без пения — это не опера. Пение не есть сольфеджирование, пение в его естественном смысле есть непроизвольный акт, выражающий восторг, печаль, радость или иное движение человеческой души. Его нельзя заменить сольфеджио (мертвым сольфеджированием). Пение от ума — это чуждое природе, мертвое дело. Для этого (для такого искусства) не нужен великий артист, он не может никогда вырасти на подобной музыке. Ибо здесь дело сводится к умелому, хотя и сложному, сольфеджированию. Артист же *начинается,* если можно так выразиться, после нот. Т. е. там, где необходимо раскрытие глубокого душевного характера, душевного движения.

* * *

В начале XX века Искусство становится выразителем *бездуховного* начала (как минимум просто развлекательного). Да и тематически — возврат к язычеству, скифству и проч.: Стравинский, Прокофьев и др. авторы, течение.

Произведения Рахманинова были последней вспышкой Христианства в Русской музыке, надолго после этого погрузившейся в мрак и находящейся в нем и по сей день. *Смакование зла,* всяческого уродства, воспевание дьявола, дьявольщины, убийства — все это делалось даже не без таланта и делается до сих пор у современных эпигонов.

* * *

Симфонизм, омертвелый сам, — умертвил оперу.

Уйдя от традиционных форм как «условных», «неправдивых» к более «правдивым», по видимости, формам (похожим на драматический театр), опера впала в еще большую условность и неправдивость, в еще большую фальшь. Благодаря проникновению в театр «симфонических» форм, центр тяжести музыки переместился в оркестр, голосовые партии стали придатком оркестровой ткани. Актер обращен в марионетку, в чучело. Пение как выразитель внутреннего, душевного восторга (из коего оно возникает) превращено в говорок (по условным, приблизительным нотам) нотами или в сольфеджио. Народная песня исковеркана, опохаблена, лишена естественности, красоты, правдивости.

Берг — разгул Фрейдизма с его культом низменного. Отечественные эпигоны.

Программа концерта с Образцовой, спетого 25/XII-76г. в Москве, в Большом зале Консерватории, в Ленинграде 18/V-77г. в Большом зале Филармонии 20/V 77 г. в Малом зале Филармонии

I отд.

Роняет лес багряный свой убор...

Зимняя дорога

Предчувствие слова
Подъезжая под Ижоры Пушкина
В Нижнем Новгороде... Сл. Б. Корнилова
Слеза. Сл. народные
Как прощались, страстно клялись...
Флюгер слова
За горами... лесами... (sic!) Блока
Утро в Москве

II отд.
Эти бедные селенья... Сл. Тютчева (с гобоем)
Русская песня. Сл. народные
Осенью. Сл. М. Исаковского
Не мани меня ты, воля... Слова
Невеста Блока
Песня под тальянку
Береза Слова
В сердце светит Русь... Есенина
Бисы: Изгнанник (Исаакян), Девчонка пела золотая... (А. Прокофьев)[26]

Музыка и Слово

Художник призван по мере своих сил служить раскрытию Истины (Истины Мира). Истина может быть заключена в синтезе Слова и Музыки. Для меня это — так! Музыка (сама по себе) — искусство бессознательного. Я отрицаю за Музыкой — Мысль, тем более какую-либо философию. То, что в музыкальных кругах называется «философией», — есть не более чем рационалистическая условность движения материи. На своих волнах (бессознательного) она (Музыка) несет Слово и раскрывает его сокровенный смысл. Слово же несет в себе Мысль о Мире (оно и предназначено для выражения Мысли). Музыка же несет Чувство, Ощущение, Душу этого мира. Вместе — они выражают (могут выразить) Истину Мира.

Переписал 8 августа
после приезда из Жижицы и Пушкинских гор[27].

* * *

Театр современный, его катастрофическое падение связано с тем, что во главе его встал не художник, не творец, а организатор, посредник между автором, актером и публикой. Этот маклер стал тираном, навязавшим свою волю (часто бездарного человека) и публике, и актеру, и автору, *подменил собою автора.* Мысль бездарного человека: «Прочтя Шекспира внимательно, я знаю Шекспира». Между тем это чепуха или заблуждение, ибо миллионы раз читая Шекспира, не станешь Шекспиром и не почувствуешь так, как Шекспир, ибо, кроме *слов* или распорядка действия, там есть нечто такое, что между словами: ибо «не всяко слово в строку

пишется». Самонадеянность, чтобы не сказать наглость, этих господ ни с чем не сравнима. Будучи чуждыми всему искусству Европы (по духу своему!), основной корневой идее, эти люди борются, теперь уже открыто, со смыслом и намерением Шекспира.

* * *

Не надо делать сознательно спорное, надо стремиться к чистоте истины, а *спорное* все равно будет.

«Отчалившая Русь»

Хор поет №№ «Отчалившая Русь»
«Там, за млечными холмами» и «Гимн»[28]

* * *

Маяковский — поэт Государства и это роднит его с Державиным. Он поэт праздника, патетического, торжественного состояния, либо гротеска — гиперболизированно-низменного.

* * *

Подобно тому, как простые слова обретают значение символов, так и простые звуки должны передать символическое.

* * *

В контакте между композитором и слушателем важную (*важнейшую!)* роль играет посредник: исполнитель или, вернее, исполнители, руководители исполнительских коллективов, художественные руководители музыкальных театров, учреждений, устроители концертов — вообще все те, кто определяет «музыкальную политику». Это довольно обширная среда, включающая в себя также представителей критики и даже музыкальной теории, значение которой для судьбы музыкального произведения весьма велико и является по существу решающим. Эта среда несет с собою присущий ей средний вкус.

* * *

Библия — псалмы — тяжесть вековой мудрости, любви, сострадания.

* * *

Первые произведения, которые поразили меня (не считая песен, которые мне нравились и которые я охотно пел).

Церковная музыка не производила на меня специального, отдельного сильного впечатления. Сильное впечатление производила вся церковная служба, храм,

всегдашняя чистота его, запах воска (тогда свечи были восковые) и ладана, благовоние кадила, которым батюшка помахивал в сторону толпы, всем кланяясь одновременно, а толпа крестилась, картины на стенах, высота храма, лики святых. Пение хора входило составной частью в службу, довершая необычность обстановки, возвышенность и значительность происходящего.

В церковь я ходил большею частью с бабушкой, которая была очень религиозна. Длинные службы меня утомляли, тяжело было стоять на ногах. Я торопил бабушку, упрашивал ее идти домой, но она всегда была непреклонна, и я терпеливо отстаивал всю службу, зная ее характер. Особенно я любил службу Чистого четверга, которую бабушка отстаивала целиком, я же обычно с кухаркой и сестрой, когда она подросла, уходил раньше, неся домой фонарики. А иногда и бабушка возвращалась с нами после того, как пели Разбойника.

Мы жили поначалу на углу Фроловской и Херсонской улиц во дворе дома Исполкома. Прямо напротив нас находилась церковь святого Николая Угодника, но наша семья почему-то не ходила в эту церковь. В церкви св. Николая Угодника были изумительные колокола (из звонницы), а ходили мы в церковь Фроловскую (Фрола и Лавра) — маленькую, уютную церковь, кажется, из-за того, что там был хороший хор.

Хорошо помню возвращение из церкви на Чистый четверг перед Пасхой, особенно если Пасха была теплая. Улица вся была полна людей, возвращающихся из церкви с фонариками, которые заблаговременно покупались. Помню множество детей с этими фонариками. По возвращении домой бабушка делала при помощи этого фонарика копотью от свечи кресты на всех дверях (на притолках сверху), чтобы в дом не проникла нечистая сила.

В Курске было много церквей, надо сказать — одна красивей другой и ни одна не похожа на другую: церковь Николая Угодника, Фроловская, Знаменский монастырь, Ильинская церковь, Благовещенская, церковь женского монастыря (уже в ту пору разоренная), красивый собор на улице Максима Горького, который до сих пор сохранился прекрасно, Георгиевская церковь, Троицкий собор изумительной красоты, обломки которого сохранились до сих пор, еще другая церковь на Золотаревской улице. Помню также красивую церковь далеко за Барнышевым мостом на Цыганском поле, церковь в Стрелецкой слободе, Михайловская церковь и другая церковь в Казацкой слободе, церковь в Ямской слободе, две церкви: кладбищенская и другая на Ахтырской улице за Московскими воротами, церковь на кладбище за Херсонскими воротами. Помню, как во дворе монастыря лежал поверженный колокол, сброшенный оттуда, как мы детьми из школы бегали смотреть его. Огромный колокол лежал, он был разбит, отвалившийся от него большой кусок вошел в землю. Металл меня поразил своей белизной (говорят, в нем было много серебра). На Сейме за 8 км он был слышен — мы ходили туда купаться.

В Фатеже было 4 церкви: Соборная, где меня крестили (поп Иван Халанский по прозвищу Халан), Покровская (церковь св. Покрова), рядом с ней в одной загородке Тихвинская церковь (которую с превеликим трудом взорвали после войны).

Тихвинская — маленькая, зимняя, Покрова, зимой не работала — было трудно отапливать. Богоявленская церковь на кладбище, где похоронены отец и родные (деды).

Помню, летом 28-го года я все лето жил у бабушки Кати в Чаплыгино, а последний месяц август жил в Фатеже в доме у отца Константина, священника Покровской церкви. С младшим сыном его Витькой я играл (мы были приятели), на реке пропадали, ловили пескарей. У отца Константина было еще двое детей: Серафим — старший сын и дочь Алевтина, в то время уже молодая девушка. Помню хорошо, как вечерами мы из Чаплыгино шли в город: мимо бойни, мимо дома Иваницких, где мы жили во время Гражданской войны, а через улицу от нас (на значительном, впрочем, расстоянии), рядом с Иваницкими — дом Петровских, а дальше дом, в который попало...

* * *

Недавно слушал две сонаты Д. Д. Шостаковича. М. С. Вайнберг говорил мне с год назад: «Сонату для в<иолон>чели (написанную им в молодые годы), знаю давно и, оказалось — помню ее всю прекрасно. Сонату для скрипки, написанную в двенадцатитоновой манере, я играл сравнительно недавно сам (был ее первым исполнителем вместе с сыном Ойстраха), но убей меня Бог, если помню оттуда хоть ноту» (его подлинные слова). Любопытное замечание, ведь у Вайнберга память — одна из самых диковинных.

Я думаю, и глубоко в том уверен, что «счетная» музыка лучше всего будет сочиняться машиной, для того приспособленной. Так же, как и в шахматной игре (и особенно в шашечной), машина (отработанная и усовершенствованная), несомненно, превзойдет человека.

Сочинения в эскизе

А. Песни на слова Блока [29]

1) Ты и во сне необычайна...
2) Наш путь степной...
3) Под насыпью во рву некошеном...
4) Свирель запела на мосту...
5) Петроградское небо мутилось дождем...
6) Я не предал белое знамя...
7) Русь моя, жизнь моя...
8) Весна (Распустилась, раскачнулась...)
9) Рожденные в года глухие...
10) Сочельник в лесу
11) Когда в листве сырой и ржавой...
12) Барка жизни
13) Невеста

14) Ныне, полный блаженства...
15) Идем по жнивью...
16) Все ли спокойно в народе...
17) Видение
18) Голос из хора
19) Похоронят, зароют глубоко...
20) Вновь богатый зол и рад...
21) Спокойная метель
22) Флюгер
23) За горами, лесами...
24) Утро в Москве
25) Пушкинскому дому...
26) Петербургская песенка
27) Поздним вечером ждала...
28) Когда невзначай в воскресенье...
29) Мы забыты одни на земле... —
30) Был вечер поздний и багровый...
31) Вешние сумерки (Сумерки, сумерки вешние...)
32) Темно в комнатах и душно...
33) Не мани меня ты, воля...
34) Ветер принес издалёка...
35) Пристал ко мне нищий дурак —
36) Стучится тихо —
37) Посещение —

Б. На слова Есенина

I. Светлый гость (Кантата)

а) О, Матерь Божья...
б) Господи, я верую...
в) Зреет час Преображенья...
г) Гляну в поле, гляну в небо...
д) Слава в Вышних Богу...
е) Покраснела рябина...

II. «Отчалившая Русь» (Поэма в 12 песнях)

1) Осень
2) Я покинул родимый дом...
3) Отвори мне, страж заоблачный...
4) Серебристая дорога...
5) Отчалившая Русь
6) Отрывок из поэмы «Пришествие»[30]
7) Где ты, где ты отчий дом...

8) Там, за Млечными холмами...
9) Отрывок из поэмы «Сорокоуст»[31]
10) По-осеннему кычет сова...
11) О, верю, верю, счастье есть...
12) О, Родина, счастливый и неисходный час...

III. Мужик оратория[32]
1) Мужик
2) Размахнулось поле русских пашен...
3) Душа грустит о небесах...
4) Не от холода рябинушка дрожит...
5) ?
6) Кобыльи корабли
7) Москва кабацкая
8) Синий туман. Снеговое раздолье...

Песни[33]
1) За окошком — месяц...
2) Под красным вязом...
3) Метель... (хор)
4) Гой ты, Русь моя родная...
5) Братья-люди...

На слова Кайсына Кулиева[34]
1) Простая песенка
2) Когда час мой настанет последний...
3) Горная рябина

Из Пушкина[35]
1) Памятник
2) Песня Мэри

На слова Б. Корнилова[36]
1) Река Керженец
2) Качка на Каспийском море

Разные
1) Берег. (За окном весна сияет новая...) Слова И. А. Бунина[37]
2) Как за речкою, да за Дарьёю... (найти весь текст!!!)[38]
3) Выхожу один я на дорогу... (Элегия). Лермонтов.[39]
4) Нет на свете края, как страна родная... Сл. А. Прокофьева[40] Попросить поэта переделать текст
5) Волжские страдания[41]
«Я росла и расцветала...»

Песни о Гражданской войне[42]

Сл. А. Прокофьева

1) На майдане возле церкви... | из
2) Смерть комиссара | П. Тычины
3) Баллада о двух братьях
4) Баллада о гибели комиссара
5) По лесам, да по долинам...
6) Ой, шли полки...
7) И поныне на вспомине...
8) Яблочко
9) Песнь сестры об убитом брате «Два конца у песни»

Оркестровые сюиты[43]

1) «Воскресенье»

+ мазурка-вальс из «Пржевальского»

+ Церковь, не вошедшая

+ Звон

2.Пржевальский

3. Доверие?

4. Скандербег

5. «Ода Ленину» (надо привести в порядок)[44]

Об анализе

Музыковедческий анализ произведений есть чисто формальное изучение музыкальной материи. Глубокой ошибкой, заблуждением является та мысль, что посредством его можно узнать, почувствовать смысл и дух музыки. Весь материальный анализ, как бы он ни был замысловат или тонок, изощрен, умел и т. д., как бы бродит около смысла, около души музыки, не касаясь ее, не касаясь главного, во имя чего, для чего создано творение.

Правда, есть музыка, в которой, как и в анализе, главное — это движение материи, столь же схоластическое, мертвое, движение мертвой, неодухотворенной материи, возникшей «без Божества, без вдохновенья», а умозрительно, от технического задания.

* * *

Жизнь наполнена сплошным, глубочайшим мраком. Этот мрак — бесконечность, *от нерождения до смерти.* Короткая, ослепительная вспышка света — жизнь человека. Видя окружающий мрак, густой и непроницаемый, или «пылающую бездну» (Тютчев)[45] (что в сущности одно и то же — неразличаемый хаос), человек

(одаренный художественным даром, талантом видеть, слышать и чувствовать) нет, не то...

Художник различает свет, как бы ни был мал иной раз источник, и возглашает этот свет. Чем ни более он *стихийно* одарен, тем интенсивней он возглашает о том, что видит этот свет, эту вспышку, протуберанец. Пример тому — Великие русские поэты: Горький, Блок, Есенин, Маяковский, видевшие в Революции свет надежды, источник глубоких и благотворных для мира перемен.

Долго ли продолжается такое свечение? Постоянен ли подобный свет мира? На это можно твердо сказать — нет. Такая вспышка, конечно, не есть постоянный, ровный свет. Да и есть ли такой? Может ли он быть вообще, длительный, ровный свет, наверное, есть.

Эпохи, в которые расцветало искусство, наиболее великое: например, Греческая трагедия, Шекспир, были очень короткие. Русское возрождение XIX века было ступенчатым движением с перерывами.

* * *

Дирижеры, режиссеры, исполнители — пианисты, скрипачи и т. д. *Паразитирующие* на искусстве, самодовольные ничтожества, подменившие собою настоящих творцов, свысока требующие *великое,* амикошонски, *панибратски* обращающиеся с гениями. *Наглость,* выросшая до умопомрачительных размеров, подавляющая само искусство, *заменяющая его,* опошляющая, унижающая великое.

* * *

Кино — эрзац искусства, смесь*, паразитарный тип искусства*.

* * *

То, что в стихах возвышенно и прекрасно — то невыносимо в устах пошляка. Как можно легко опохабить прекрасную поэзию. Жизнь великого поэта, его гениальную поэзию пересказал суконным языком современного советского мещанина.

* * *

26 февраля 1979 г.

Симфония — восприятие событий (жизни, мира) с точки зрения личности (индивидуализм). На смену ему приходит вокальный цикл, поэма, оратория, кантата — эпическое, народное. Далее эта струя (это народное) приводит к духовному восприятию мира. Эпическое, народное переходит в духовное, совмещается с духовным. Духовное, которое подразумевает также индивидуальную точку зрения на мир, также — личность, но уже в ином, новом значении.

Таким образом, духовное искусство является наиболее высокой формой искусства, ибо оно включает в себя эпическое, народное и индивидуальное (личность). Искусство европейского индивидуализма тесно связано с атеизмом, начало которому положил гуманизм XVII—XVIII веков. Гуманизм, поставивший в центр внимания не гармонию мироздания, а саму страдающую человеческую личность.

Уход от индивидуализма к высшей идее осуществляется по следующему пути: одинокая личность — народ — Бог — личность в новом понимании. На этом пути абсолютно нет места цинизму, гротеску, сатире, ничему мелкому, низменному. Это — только возвышенное искусство. Из всего этого проистекает совершенно новое понимание проблемы человеческой личности.

* * *

Глинка и стихия русского вальса[46]

Минорность, вступление и собственно вальс. Построение мелодии — шеститакт по два трехтакта. Шеститакт: два + четыре такта.

Движение материала — чисто мелодическое.

Контрапункты Глинки.

Оркестровые пьесы Глинки

Миниатюра, образное мышление.

Форма — увертюры (?)

Путь русской оркестровой миниатюры: «Чухонская фантазия», «Интермеццо» Мусоргского, «В Средней Азии», «Король Лир» Балакирева. В основе их зримый образ. Лядов — высокая точка. «Светлый праздник» Корсакова, Глазунов.

Сюиты картинных миниатюр: «Маленькая сюита» Бородина, «Картинки с выставки» — не случайно ставшие оркестровыми сочинениями!

Поэтическая картинность — замкнутая в себе форма. Тематический материал — образный, не уродливый, не изуродованный симфоническим развитием.

Поэтизация внешнего мира. Самовыражение художника, но не путем лирического излияния. («Солнышко взошло», «Пастух играет» — «А я-то, я-то...»)

Не лирика, а трагизм («Червяк», «Старый замок». Тема Мусоргского — крушение, падение царств: «Эдип», «Поражение Сеннахериба», Иисус Навин, «Старый замок», «Хованщина», «Царь Саул»).

Симфония — жанр лирический — борение. Миниатюра же, как это ни парадоксально, ближе к эпосу, ближе к изначальному (например, Тютчев). Антипоэмность, антисимфоничность.

Оркестр Глинки

Аккомпанемент — танцы. Близость к французскому (Берлиоз), к итальянскому, Моцарт. Но это истоки, параллели, школа. Главное своебразие синтеза и несравненное мастерство, совершенство.

«Руслан» — *начало оперной и балетной пушкинианы*

Руслан и открытие «злого начала»

«Руслан» — прославление русской государственности, а не только русского характера, обычаев, обрядов и т. д.

(Между прочим, «Хованщина» есть *в полном смысле слова* произведение Мусоргского. Ему принадлежит целиком вызревшая в нем самом мысль, идея этого сочинения, все художественные образы, увиденные, почувствованные и измышленные *им.)*

Фарлаф — швед — Карл XII. Наина, Хвин[47] — северогерманское, колдовство. [Ратмир — ислам.] Все это не национальное противопоставление конфликта, основа тут не в вере.

Дальнейшее развитие темы «злого», фантастического начала.

«Ночь на Лысой горе», Лядов — многое, поздний Корсаков: «Кащей», «Китеж», «Петушок». От «Петушка» и «Китежа» (Гришка Кутерьма) нити идут к Шостаковичу, у которого с Корсаковым (также поэтом зла) гораздо больше общего, чем это представляется нашему музыковедению, и по идее, и просто по музыке. Например: Гришка Кутерьма — Задрипанный мужичонок[48], шествие из «Золотого петушка» (еще поэтическое появление зла — великаны и карлики — прямое продолжение «Руслана») — середина второй части 8-й симфонии, где поэтическое доведено уже до брутальности, до натурализма.

Далее: Стравинский – «Жар-птица», Фокусник и Арап из «Петрушки». Вообще, демоническое, злое исходит из находящегося рядом инорелигиозного начала, что характерно для России — христианской страны, сопредельной со странами ислама. То же наблюдается, например, в искусстве западных славян, сербов, болгар, а с другой стороны, в Испании.

В России же это все осложнено и противопоставлением православного, византийского — европейскому, римско-католическому.

У Глинки в «Иване Сусанине» — противопоставление национальных стихий: русской и польской. («У одного дышит (слышен) раздольный мотив русской песни, у другого — опрометчивый мотив мазурки» — Гоголь Н. В.[49])

У Мусоргского в «Борисе» и в «Хованщине» противопоставление русского и европейского (польского и немецкого) лишено собственно национальных черт, а уходит в глубину религиозного сознания.

Зло уходит корнями в иноверчество.

Романсы Глинки, наряду с симфоническими миниатюрами, — область наивысшего художественного совершенства композитора

Здесь — все поэзия, точна и нужна каждая нота и ни одной лишней. Здесь чувствуется еще близость эпохи Моцарта, Пушкина, эпохи предреволюционной, высшее совершенство, гармония, когда дальше уже некуда идти по линии совершенствования. Такое обыкновенно бывает перед крупными историческими потрясениями, которые вызывают к жизни новые формы искусства, которые, в свою очередь, стремятся достигнуть некоего совершенства, и так до бесконечности. Стремление человека навеки запечатлеть себя в произведении искусства, навеки

оставить себя, является его ответом на бессознательную, всегда живущую в нем мысль о смерти.

7) *Глинка и народное начало*

Русская песня, Восток, Финляндия, Испания, Украина и др.

8) *Глинка — новый этап русской музыки, но не начало ее*

9) Глинка. Опера.

1. Героическое: Сусанин, Сабинин, Руслан
2. Комический элемент: Фарлаф
3. Лирические образы: женщины — Антонида, Горислава

Марш Черномора — влияние его: Марш Берендея, Трио из «Балета невылупившихся птенцов». Песня «Стрекотунья-белобока».

10) *Глинка и вокальный исполнитель*

Осмысленное пение. Новая русская вокальная школа (О. А. Петров, Петрова-Воробьева).

Продолжение этой школы: ученицы Даргомыжского, Л. А. Кармалина, Молас А. Н., Оленина-Д'Альгейм — русская камерная исполнительская школа.

11) *Глинка и композиторы его эпохи*

Алябьев, Варламов, Гурилев, Верстовский. Начало блистательной эпохи русского романса.

12) Почему Глинка плюнул на русскую землю перед отъездом?

Образованное общество его приветствовало, например: Пушкин, Жуковский, Гоголь, Вяземский. Царь ходил обнявшись с ним в фойе театра на виду у публики. Царь поручил ему своих певчих.

13) *Положение художника в обществе*

Художник — народ, государство, профессиональная среда.

14) *Музыка после Глинки*

Консерватория, Чайковский, Могучая кучка, Рахманинов, Лядов, Прокофьев, Стравинский и стилизаторские тенденции. Выхолощение традиций, малоплодотворный путь.

15) *Простота Глинки* (Моцарт, Пушкин)

Гармоничность его стиля. О простоте и сложности. Какая простота ценна? О «глубине» искусства. Подмена глубины сложностью. Ценна ли сложность сама по себе?

Палестрина и Перголези. От Палестрины осталось громкое имя. От Перголези осталась музыка, живая и теперь.

Функция души — не рационального, то, чем человек менее всего может управлять. Такая простота часто произносится с эпитетом божественная, необъяснимая, удивительная, вдохновенная, вызывающая восхищение. Только такая простота ценна в искусстве. Вымышленная простота, т.е. нарочитый примитивизм, — такая же манерность, как и нарочитая сложность. Ценна простота только вдохновенная, простота — как откровение, озарение. Подобную простоту нельзя сконструировать, она — результат вдохновения, озарения, откровения. Ее

трудно анализировать и ей нельзя научить. Подобная божественная простота Глинки, Моцарта, Шопена обычно соединена с душевной глубиной, каковую также нельзя измыслить.

В наше время появляется очень много измышленного искусства.

«Будет поэзия без поэзии, где все будет заключаться в делании, будет мануфактур-поэзия».

Гете[50]

Эпиграф для статьи

[о современной музыке]

Цитата из статьи Гениной нужна[51].

* * *

О народной песне

Глинка необыкновенно бережно относился к народной песне, к ее мелодии.

«Божественная» простота — это не первая попавшаяся, а заветная, извлеченная *из глубины души, изысканная там,* т. е. возникшая в *результате поисков,* отшлифованная разумом и талантом художника.

Глинка

Глинка — первая крупная личность русского музыкального искусства. Прекрасная музыка в России существовала и до него. Художник — не просто сочинитель хорошей музыки, но первый художник, увидевший мир и, прежде всего, Россию и народ ее крупно, объемно, разнохарактерно.

Нет никакого сомнения в том, что в России уже задолго до Глинки существовала прекрасная, возвышенная, значительная музыка, выразившая народный характер, [воспевшая исторические события] музыка церкви, музыка Раскола, музыка народных празднеств, труда, обрядов и быта, музыка, выразившая душу народа в ее сокровенных проявлениях. Существовали несомненно и высокоталантливые творцы этой музыки. Но Глинка был первым среди музыкантов, увидевшим *Россию как целое, как художественную идею.* (Кроме всего того, что он увидел.)

Кроме мною упомянутого, что Глинка отразил в своей музыке, в музыке Глинки впервые выразился *он сам как великая личность.* Вот в чем его новизна.

Оценил Глинку только «золотой купол» русского образованного общества, по существу творческая его часть. Более широкий его слой, русское дворянство предпочитали итальянскую оперу доморощенному, скучному «Холмскому», искусству «кучерской» музыки, как называли оперу «Жизнь за Царя» светские меломаны. Однако Пушкин написал после премьеры: «Слушая сию новинку...»[52]

Знатоки и авторы знаменного распева. Напевы. Федор Крестьянин. Безыменные монахи, наподобие Андр<ея> Рубл<ева>.

* * *

Творчество — совсем не есть умышленное изобретение новых слов, «систем» или «средств». Например: знаменитый Крученых, придумавший «заумный» язык Дыр-бул, щыл и т. д.[53], вовсе не был *поэтом* и его новые слова никакого отношения не имеют к творчеству. Это и есть изобретение новых слов — не более.

Поэзия же истинная состоит, как правило, из известных слов, знакомых, если угодно, даже привычных, на которые душа воспринимающего искусство вибрирует особенно сильно. Люди любят слушать знакомую музыку. Это не потому, что они не хотят нового. (Слова Стравинского о сопротивлении «новизне» надо найти и подвергнуть критике.)[54] Человек, слушающий знакомое ему (мазурку Шопена) так же, как перечитывающий знакомое стихотворение, ждет, когда наступит особенно яркий поворот мелодии (или гармоническая смена, известная ему заранее!), чтобы ощутить трепет сердца. Вот в чем дело!

Слушание нового удовлетворяет сначала любопытство, любознательность. Иногда это новое поражает, потрясает человека, и это особенно сильное потрясение, т. к. неожиданное. Но есть большой круг людей около искусства, в т. ч. около музыки, которые жаждут нового, чтобы всем только кричать об этом, которые живут в постоянной жажде «новенького». Нужно убаюкать сознание людей привычным, чтобы разбудить его неожиданной искрой искусства.

В чем вижу я новое. Слова и звуки специально новые бессильны выразить значимое, тем более великое содержание. Только традиционное искусство не будет воздействовать на людей с большой силой. То, что было новаторством в первой половине века, то стало расхожим академизмом модернистского толка и перестало воздействовать. «Искусство попало в руки третьесортных дельцов», множащих свои изделия в невероятном количестве.

Возрождение традиции, *а не прямое следование ей.*

Мне показалось это *тупиком.* На осознание этого понадобилось много лет. Я много сочиняю, не все мои опыты опубликованы. Пытался я работать и в области симфонической, но прерывал, как правило, эту работу, не доводя ее до конца. Так у меня часто бывает. Самое большое удовлетворение я получаю от процесса сочинения. Я много при этом играю и пою. Нахожу материал наитием, эмпирически, а уже потом оформляю его. Работа такая трудная, требует много сил.

* * *

Советскую музыку не упрекнешь в мелкотемье. Современные композиторы избирают для своих произведений самые разнообразные сюжеты, начиная от «Сотворения мира». В центре их внимания крупнейшие исторические личности: Петр I, Иоанн Грозный, Борис Годунов, Пушкин (как бытовой персонаж)[55] и т. д. Величайшие произведения мировой литературы (Шекспир, Гоголь, Толстой, Сухово-Кобылин и т. д.). Но сюжет — еще не тема.

О том, как молодой человек с целью грабежа убил двух женщин, можно написать детективную повесть, а можно сочинить «Преступление и наказание». Все зависит от глубины взгляда художника.

К сожалению, у нас бытует упрощенное, как мне кажется, несколько *облегченное понимание* истории, очень серьезных вещей, облегченная трактовка великих литературных произведений: «Свадьба Кречинского», «Смерть Тарелкина», «Любовь Яровая» в оперетте, Борис Годунов, Иван Грозный в балете (на одну и ту же музыку!). Оба эти героя пляшут под одну и ту же музыку, написанную композитором вообще по иному поводу[56]. Все это стало обыденным явлением в нашей музыке, дело в этом направлении развивается вполне успешно.

Компилятивная музыка, прикладная, не имеющая самостоятельной художественной ценности. В ней можно найти все, что угодно: старых мастеров Европы, Чайковского, а более всего приемы из творчества Альбана Берга, Пендерецкого, которого прямо-таки целые страницы переписываются без зазрения совести.

«Шикарный», вульгарный оркестр. Вульгарный оркестровый «шик».

Выполнение заранее поставленного себе технического задания.

* * *

Делегация Ленинградского Союза композиторов ехала на съезд РСФСР с лозунгом: «Покончим с "Деревянной Русью"»[57].

* * *

Перед мировой войной 1914—1919 гг., когда Россия вступила в полосу великих событий и потрясений, музыка также была неравнодушна к пульсу жизни. Молодые музык<альные> лидеры Стравинский и Прокофьев проповедовали «скоморошно-скифский» стиль, трагически-шутовского «Петрушку», «Скифские сюиты». Центр тяжести Русского искусства перенесен был в балет, где разрешались все проблемы бытия, исторические и личные судьбы.

Рахманинов был чужд этому воинственному и очень агрессивному направлению, активно поддерживавшемуся (что бы ни говорили теперь) критикой да и публикой, жаждавшей нового, «смелого», дерзкого. Вспомним, напр<имер>, стихотворение Бальмонта:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,
Хочу одежды с тебя срывать,
Хочу упиться роскошным телом!
Хочу из (чего-то, не помню) венки сплетать[58].

Этот вызывающий стиль, и ныне восхищающий многих, в значительной степени царил в искусстве и литературе того времени. Вспомним: Бальмонта, Кузьмина,

Скрябина, Прокофьева, Стравинского, Северянина, раннего Маяковского. Людей этих никак не назовешь бездарными.

На этом фоне, возможно, смешон был Рахманинов, писавший «Всенощную» или Литургию Иоанна Златоуста. Да он, по существу, мало был заметен, оставался в глубокой тени.

Официальное православие обходилось вполне без него (хотя, отчасти, и льстило церкви, что такой крупный талант отдал дань культовому искусству), имея отличную богослужебную музыку для обихода.

Естественно, передовая интеллигенция буржуазно-декадентского толка делала вид, что этого просто нет. Трудно совместить (конечно) это с Бродячей Собакой, «Сбросим Пушкина, Толстого с корабля» и т. д. *Это* — презиралось до глубины души. Например, Маяковский писал в автобиографии: «Бежал (с концерта!) от невыносимой мелодизированной скуки»[59]. (Бежал, разумеется, с Бурлюком.) *«Плосковатый американизм»* Маяковского.

Я уже не говорю, конечно, о революционных кругах, где эта музыка расценивалась как прямо-таки враждебная идея. Таким образом, в устремлениях своих Рахманинов был весьма и весьма одинок. Можно найти немного сходных ему по типу творческих фигур, например: В. Васнецов, М. Нестеров, И. Бунин, Н. Метнер, в известной степени С. Танеев и А. Глазунов и, конечно, К. Станиславский. Кроме последнего, никто из них не играл в это время доминантной роли в искусстве.

И вот теперь мы можем увидеть, что этот художник, как мог, откликнулся на зов своего времени. Одни увидели в этом картонных балетных скифов или культ языческо-балетных жертвоприношений, Поэму Экстаза, Энигмы и т. д. Рахманинов же звал к духовному самоуглублению, звал к сочувствию, человеческому страданию, судьбе Христа, ибо в этом видел то, что предстояло пережить его Родине, которую он не только безмерно любил, а был сам частью этой родины, как кусок ее природы или дыхание ее духа.

Серьезная тема!!. Скоморохи и скоморошество

Скоморoший стиль в Большой музыке пошел от «Камаринской» Глинки. «Камаринская» песня — более «дворовая» музыка, чем народная, песня пьяного «дворового» человека, психология «безземельности», скоморошества.

Бородин позднее развил эту тему в своем «Князе Игоре», написав бессмертные образы Гудошников-скоморохов, профессиональных музыкальных шутов, не привязанных к земле, служащих богатству, сытости, тому, кто больше даст. Этот образ музыканта-профессионала очень глубок, его тип очень живуч до сего дня. Из Камаринской же вышел скоморoший тип музыки раннего Стравинского и Прокофьева.

Стравинский начал служить «русскому» богатому искусству главным образом за границей (сначала русской буржуазии, потом эмигрантству, потом американо-еврейским дельцам и меценатам). А под конец писал «Библейские»

(якобы!) сочинения по заказу государства Израиль[60]. Все это не отнимает у него таланта, напротив — его большой талант дорого им и продавался.

Шостакович называл подобный тип художника «гениальные холуи» (сам от него слышал), и с этим определением трудно не согласиться. Современный тип скомороха почти начисто отрицает преданность Государству, как это было при «Железном занавесе». Но «продажность» буржуазного типа, напротив, называется «свободное творчество». Нет слов — регламентация во втором случае много меньше. Речь идет уже не о проповеди идей, с которыми иногда художник может быть не согласен, мягче говоря, не увлечен ими. Речь идет о том, чтобы служить развлечению, забаве, прихоти богатой и, даже иной раз, изысканной публики. Это льстит самолюбию художника, который из лакейского состояния (когда его презирают и выносят на тарелке деньги в виде, например, Премии) повышен в ранг гения, «законодателя вкусов». Но, по существу, остается «холуем», ибо служит прихоти, удовольствию, забаве богатых, а не истине. Возникает вопрос: «А в чем истина?» Не в комфорте ли? Не в хорошей ли жизни? Ведь именно это написано на знаменах. Но тут уже ответить не трудно.

* * *

31 мая

Современный пышный, многозвучный, многонотный симфонический оркестр — опротивел, в руках некоторых современных наших композиторов он стал похож на безвкусно сделанный торт с огромным количеством жирного крема.

* * *

Сейчас как будто бы начинается откатка, поворот к музыке более мелодичной с простыми элементарными гармониями. Но это всего лишь смена надоевшей «манеры», не более. Духовно эта музыка столь же пуста, как и шумная оркестровая полифония или кляксы. Делают ее одни и те же люди, которым, как кажется, нечего сказать. За душой нет ценных чувств, о мыслях и говорить не приходится.

О работе в разных жанрах

Считается обязательным работать в разных жанрах музыки. Именно так поступали многие (но не все!) большие композиторы XX века. Дело, мне кажется, не в этом. Важно, чтобы работа приводила к созданию ценностей. В каком угодно жанре и даже типе музыки. Притом история музыки знает много примеров, когда композитор работал преимущественно в одном каком-либо жанре или типе музыки.

Есть и иные точки зрения! Литературному критику Ап. Григорьеву принадлежат, например, замечательные слова: «...и, подобно дубу, коренится односторонняя глубина»[61].

Пример Мусоргского, Верди, Вагнера — величайших гениев, подтверждает подобную точку зрения.

А. Н. Островский не писал романов, поэм, повестей и рассказов. Тургенев же писал романы, повести, рассказы, стихотворения, стихотворения в прозе, драмы, комедии и т. д. Достоевский не писал стихов и т. д. Грибоедов написал одну лишь знаменитую вещь, но это «Горе от ума», — совершенно неизвестную за рубежом и, я думаю, неинтересную и непонятную иностранному зрителю. Но в глазах серьезного человека это — великое творение, бессмертное, всегда современное.

* * *

Маяковский, Пастернак, Ахматова, Цветаева, Гумилев, Мандельштам — поэты «избранного» общества, иногда понимавшие свою «отдельность» от народа, но стремившиеся к внутренней связи с народным (влияние Л. Толстого), а иногда нарочито обособлявшиеся либо в «избранности» отдельной, либо, как Маяковский (сверх-человеки), в «избранности водительской», как вожди народа, стоящие всегда *выше, подчеркнуто,* избранность не только поэтическая, художественная, но и иная (например, национальная).

Между прочим, у Пушкина Сальери тоже ведь не лицо коренной национальности, он итальянец, живущий в Австрии среди чужого народа (сравни, например, Булгарин, Греч, Каченовский, Сенковский).

Теперь, в наши дни, появились совсем уж карликовые «сверх-человеки», эпигоны этого (течения) движения. Среди этих людей Есенин стоит совсем особняком. Это — человек из простого народа, более крестьянский, чем мещанский, коренным образом связанный с народным сознанием и душой. Пытаясь оторваться чисто житейски: «кафейная жизнь» богемы, «скандальный» брак, не только в смысле общественного скандала, которым тогда никого нельзя было поразить (на фоне исторических событий), но скандальный по существу, изобиловавший скандалом. Попойки Есенина, его драки, в которых он бывал иной раз до полусмерти бит, ничего общего не имеют с «гедонизмом», веселым, беззаботным время-препровождением. Это «гибельный пожар», как у Блока[62].

Задыхаясь в этой жизни, не находя себе места, Есенин никого не ненавидел, никого не проклинал, ни на кого из людей не написал пасквиля, во всем виня судьбу, «рок событий».

* * *

Тип лирического героя, открытый Стравинским в «Петрушке» (жалкая кукла вместо человека), оказался удивительно к месту и времени. Он как нельзя более соответствовал складу и типу характера, сложившегося в Русском (достаточно, впрочем, пестром по национальному составу!) интеллигентском обществе. Дальнейшее развитие этот тип получил и в музыке, например у Шостаковича «Петрушка на войне» (когда-то я слышал эту мысль у С. Городецкого, но на нее никто не обратил внимания, а между тем она верна!). Тип этот, вызывающий

жалость (вместо сострадания!), действительно был жалок, униженный, третируемый, как скоморох (что вполне заслуженно!) в годы народного бедствия. Но, получив известную свободу действий, он более полно проявил свой характер. Тут сказалась нетерпимость ко всему на свете, сознание своей избранности, самодовольное, сытое презрение к более низкому и к более высокому социальным слоям, непомерное честолюбие и ужасающий душевный холод и злоба. Безбожие и органически с ним связанное бездушие.

* * *

11 июля 1979 г.

Подобно тому, как некогда Швейцария поставляла в разные страны наемных гвардейцев, обученных несению караульной службы, и, фактически, своего рода военную прислугу (от которой впоследствии произошли обыкновенные швейцары для охраны подъездов), теперь Советский Союз (а фактически это начала еще предреволюционная Россия) поставляет для значительной части мира своего рода музыкальных гвардейцев — хорошо обученную музыкальную прислугу: пианистов, скрипачей, виолончелистов, певцов, дирижеров, композиторов, состоящих на службе у своих «хозяев», исполняющих их поручения как по линии творческой, так и по линии чисто артистической.

Само собой разумеется, эта «интеллигентная» прислуга в известной степени говорит об «интеллигентности» пригласившего их хозяина (но только в *известной степени*!). Работа сия, впрочем, хорошо оплачивается, ибо прислуга такая является несомненной роскошью, а не предметом первой, второй или третьей необходимости.

Маяковский - поэт города

«На флейтах водосточных труб»[63]. Но это было смолоду. А дальше он стал походить на большую канализационную трубу, недаром называл себя «ассенизатором»[64]. Это — верно и не несет в себе чего-либо оскорбительного для памяти поэта.

Сколько злобы к людям в его произведениях, он истекал ею. Вспомним, о чем он писал: «Карьерист»[65], «Подлиза», «Сплетник», «Бюрократы»[66]. Все поэты — «бездарные». Есенин — «подмастерье»[67]. Рабочие: Фоскин, Присыпкин, Двойкин, Тройкин[68] — это от карточной игры, принятой в аристократической среде, каковою считало себя общество Маяковского (буржуазный салон, пришедший на смену старому салону). Но рабочий, который захотел вырваться из общежития (этой первой разновидности будущих лагерей), объявлялся сразу «Клопом», клеймился всячески. Советская буржуазия наиболее злобная из всех, может быть, только не злобнее американо-еврейской. А это была советско-еврейская[69].

Салон Брик поругивал Маяковского за чрезмерное увлечение агиткой. Надо было прославлять мадам Брик, эту местечковую Лауру.

Но, кажется, поэт уже исчерпал тему, что и вызывало неудовольствие.

Единственное, о ком он писал хорошо, — это Ленин, Дзержинский, дипкурьер Нетте. Не был обойден вниманием и Сталин, тогда еще только-только входивший в славу.

Кого только он не опаскудил: Лев Толстой (и неоднократно), Пушкин, сначала отвергаемый, а потом обгаженный снисходительным восторгом, Станиславский (физического истребления которого он требовал на одном из собраний)[70], *Булгаков,* про которого он писал стихи – полицейский донос[71], Шаляпин, Горький, Есенин, Клюев и «крестьянские» писатели, которых он сравнивал с собаками[72], А. Н. Толстой, Рахманинов — «невыносимая мелодизированная скука», Глазунов, выжитый ими из России в конце концов. Маяковский был поэт Революции, и не он один, тоже — Блок, Есенин, А. Белый, но только он один стал поэтом Власти.

Это был по своему типу совершенно законченный фашист, сформировавшийся в России, подобно тому, как в Италии был Маринетти. Сгнивший смолоду, он смердел чем дальше, тем больше, злобе его не было пределов. Он жалил, как скорпион, всех и все, что было рядом, кроме Власти и Полиции, позволяя себе лишь безобидные для них намеки на бюрократизм, омещанивание и т. д. Наконец, в бешенстве, изнемогая от злобы, он пустил жало в свою собственную голову. На его примере видно, как опасен человек без достаточного своего ума, берущийся за осмысление великого жизненного процесса, который он не в состоянии понять, ибо живет, «фаршированный» чужими идеями. Это человек, якобы «свободный», а в самом деле «раб из рабов», ибо не в состоянии не только осознать, но даже и подумать о своем жалком рабском положении. Его честолюбие, вспухшее, как налимья печенка, от ударов прутьями (так делают, говорят, повара) и сознательно подогреваемое теми людьми, коим он служил, задавило в нем все остальные чувства. Человек, продавшийся за деньги (или честолюбие), *лишен любви,* ибо одно исключает другое. Сколько вреда нанесли эти люди, и как их несет на своих плечах *современное зло.* Оно благословляет и плодит только им подобных.

О понимании смысла творчества

у «Могучей кучки» и профессионала Чайковского.

О скоморошестве как профессиональном явлении (профессиональный юмор, проф<ессиональная> забава, проф<ессиональный> смех).

Скоморохи в «Князе Игоре» — грандиозность этих образов.

Противопоставление: с одной стороны, тип художника, в сущности, в народном его понимании — не обособленного от народной жизни, а являющегося как бы частью ее самой (ср. «Художество» Чехова). Он — *поет народ,* поет народную жизнь, исходя из внутренней необходимости, он является как бы божественным голосом самой этой жизни («божья дудка»)[73]. О многообразии народной жизни — это его функция, — он явление подлинно органическое, необходимое для народной

жизни, ее важная составная часть, возвышающая общество. Он присущ именно данному обществу, естественно рожден им и непредставим в другом месте.

С другой стороны — художник-профессионал, если можно так выразиться, — «обособленное ремесло», как бы эмансипированное в обществе, выделенное в отдельный клан, в отдельную социальную группу.

Если первый тип художника мыслим только как явление национальное, обязательно существующее внутри нации и несущее в себе дух, которым живет нация, то второй тип — явление наднациональное, космополитическое или, как теперь выражаются, глобальное. Это как бы «свободное» искусство. Недаром *консерватории* — эти учебные заведения, возникшие в Германии около 150 лет назад (в них, между прочим, не учился, кажется, ни один великий композитор, кроме Грига, во всяком случае, ни один германский композитор), давали своим выпускникам звание «свободного художника». То есть человека, получившего некую сумму знаний и умений в области искусства.

* * *

Симфоническая культура, фуга, Германия (немецкая, католическая) — *музыка движения, становления в борьбе.*

Музыка пребывания, созерцания, состояния — Греция, Православие, гимн, песня.

Взаимопроникающие культуры, но вместе с тем враждующие.

* * *

В давно прошедшие времена музыка (на Руси) была нескольких видов:

Храмовая, собственно духовная, богослужебная музыка

Духовно-народная музыка, песни раскола, гимны (слагаемые отшельниками, монахами, сектантами и т. д.)

Народная музыка (богатейшая!), музыка праздников, обрядов, календарные песни, свадебные, предсвадебные, похоронные, трудовые и т. д.

Скоморошья музыка, музыка профессионалов-шутов, созданная для потехи, для развлечения. Сия последняя была музыкой, исполнявшейся людьми, не имевшими подлинного человеческого достоинства, в сущности, — разновидностью дворовых лакеев. К этой песне принадлежит и «Камаринская».

Оркестровая музыка, как это ни странно, может быть, ведет свое начало именно от этой шутовской среды. Отсюда же идет стиль раннего Стравинского и Прокофьева (многое у Шостаковича) и в творчестве, и в психологии.

* * *

Романс и Песня — наиболее распространенные, наиболее любимые виды музыки. Они проникают в самое сердце человека и живут в нем не только как воспоминания, ощущения; они живут в сердце *сами,* живые, можно вспомнить мелодию, запеть ее самому и т. д. В музыкальной среде полупрезрительно называются

дилетанты, а на самом деле большие таланты и подлинные мастера, создавшие изумительные образцы искусства, которые живут до сих пор в сердцах тысяч и тысяч людей. «Однозвучно гремит колокольчик», «Вот мчится тройка почтовая», «Соловей мой, соловей», «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан».

Бытовые приметы, воспетые в этой музыке, например: красный сарафан, ямщицкая тройка, домик-крошечка и т. д., давно уже ушли из жизни, а музыка все живет, волнует сердца!

Почему*? Попытаться ответить!* Что главное в музыке и стихах.

* * *

Ни на кого и ни на что на земле надеяться уже нельзя. Остается либо умереть, либо надеяться на чудо. Надежда на чудо. Можно ли с этим жить? Однако есть люди, надеющиеся на *себя.* Они становятся концентратом эгоизма.

* * *

Музыка сделанная, вымученная, невдохновенная, мало талантливая. Никакими декларациями, ни умело поставленной рекламой делу не поможешь, когда нет души, нет настоящего таланта.

* * *

Увы, часто за всякими ухищрениями, нарочитыми сложностями языка скрыто самое ничтожное содержание, душевная пустота.

* * *

Художники-импрессионисты — раскрашенный, размалеванный мир (не о французах, где это явление органично, подобно нашим передвижникам).

О языке

9 января 1980 года

Мысли, на которые наталкивает слушание музыки Бородина. О русском музыкальном языке.

Искусство не эклектическое, цельное должно держаться на прочной (крепкой) национальной традиции. Эта традиция не есть нечто застывшее, окостеневшее, отсталое (от кого, от чего?), исчерпавшее себя, как пытаются иной раз представить. Напротив, традиция — есть живой, бесконечно меняющийся организм. Одна лишь сердцевина его — цельна. Она подобна цельному ядру, излучающему грандиозную энергию.

Это ядро — суть нравственная идея жизни нации, смысл ее существования. Оно и порождает художественную традицию, желание нации запечатлеть себя в вечности посредством искусства, ибо оно единое бессмертно в делах человеческих. Однако традиция есть то же, что и жизнь, меняющаяся ежесекундно, она должна постоянно

обновляться, обогащаться, двигаться вместе с жизнью, постоянно на нее откликаясь.

Художественная традиция нации создает свой язык, положим, литературный или музыкальный.

Музыкальная традиция России и есть, собственно, русский музыкальный язык, на котором писали все великие русские композиторы, каждый по-своему. Этот музыкальный язык в чем-то менялся, обогащался в чем-то, что- то из него уходило на время, а потом возвращалось, а что-то ветшало и умирало, уходило навсегда (совсем). Но основа русского музыкального языка остается незыблемой, как бы он ни менялся. И ныне музыкальный язык русских сохранил всю силу своего воздействия и своебразие; и чем он ни более остается своебразным, тем он выразительней.

Язык может в чем-то меняться, но существо его должно оставаться незыблемым, он полностью сохранил свою выразительную силу и нет необходимости заменять его каким-либо другим национальным или искусственно сконструированным языком.

О скоморохах

Великий А. П. Бородин в своей опере «Князь Игорь» вывел двух замечательных персонажей: это скоморохи Скула и Брошка. Действующие лица эти не пришли (как будто?) в оперу из литературного первоисточника. Они всецело принадлежат фантазии Бородина. В этих образах Бородин выразил свое глубокое, если хотите – философское отношение к искусству и его месту и роли в народной жизни.

Музыка существовала в России издавна. Какова же была эта музыка?

Прежде всего существовала народная музыка, народная песня, музыка, сопровождавшая праздники, обряды, трудовые процессы. Быт, работа, отдых — все было пронизано музыкой. Творцами и исполнителями этой музыки был сам народ, выразивший в ней свои печали и радости, воспевший события национальной истории, мир и войну, судьбу человеческую и выразивший в музыке самые разнообразные черты своего национального характера. Этой музыке свойственна была исключительно самобытная богатейшая ладовая основа.

Второй тип музыки, бытовавшей в России, — музыка церковная. Пришедшая к нам из Греции вместе с христианской верой, музыка эта принесла в Россию богатство, изысканность и утонченность великой греческой культуры, соединившись, а иногда и смешавшись с музыкальной культурой древней языческой Руси, в которой было немало жестокого, «варварского», например — целотонные лады и т. д. Эта музыка несколько одичала в наших степях, хотя и сохранила мягкость и проникновенность христианства.

Исполнителями этой музыки были церковные певчие, а в сущности — тот же народ русский. Творцами ее (уже чисто русской церковной музыки) были монахи, знатоки церковного распева и т. д. Народ сам охотно пел в церквах — сотни лет

молитвы церковного обихода знали все от мала до велика. В сущности, церковное искусство стало одной из разновидностей народного искусства.

О рассказе Чехова «Художество».

В любом уездном городе в любой церкви существовал хор. И народное, и церковное искусство — это было искусство для самого народа, духовное и мирское. Греческие ирмосы, попав к нам, в наши южные степи, постепенно обрусели и, если можно так выразиться, немного одичали, но вместе с тем приобрели особое своеобразие (развить эту мысль).

И наконец, в России была еще 3-я музыка — это музыка скоморохов, попавшая к нам из Европы в более позднее время.

Таким образом, музыка народная да и, в значительной степени, церковная пелась самим народом. Сам народ выражал в ней свою жизнь, свои чувства и веру, т. е. смысл своего существования. Искусство и народное, и церковное было безвозмездным, бескорыстным.

В противоположность этому, «скоморошье» искусство было первым в России «профессиональным» искусством, им занимались специальные люди — «артисты», которые работали за вознаграждение на «потеху», для развлечения, для забавы. Надо сказать, что во времена Бородина фактически зародилось профессиональное музыкальное образование — были открыты консерватории в Петербурге и Москве.

И в Европе профессиональное музыкальное образование началось в XIX веке. Первая консерватория (Лейпцигская) была основана Ф. Мендельсоном-Бартольди в ... году[74]. Выпускники этой первой консерватории разъехались по различным странам Европы, откуда они были взяты для обучения в Лейпциге, и постарались организовать в своих странах подобные же учебные заведения.

Таким образом, два талантливых молодых музыканта из бессарабского местечка, братья Антон и Николай Рубинштейны (крещеные евреи), после окончания Лейпцигской консерватории сумели, пользуясь поддержкой при дворе, добиться права на организацию музыкальных учебных заведений в Петербурге и Москве, положив тем самым начало профессиональному музыкальному образованию в России. Все это, конечно, было ценным, но вопрос оказался не так-то прост! И не только в России, но и, например, в Германии. Общеизвестно, что как-то так получилось, вокруг консерватории и вокруг Мендельсона сплотился воинствующий музыкальный академизм (Сальери). Величайшие музыканты: Шуман, Лист, Вагнер — находились в резкой оппозиции к этому учебному заведению, а оно, в свою очередь, поносило их имена.

Надо сказать, что Антон Рубинштейн — сам очень талантливый и очень самоуверенный композитор, начал свою деятельность в России, как в дикой, варварской, музыкально-необразованной стране.

Подобный взгляд мог, естественно, у него сложиться потому, что он Россию не знал и не имел желания узнать. Он чувствовал себя единственным проводником европейского музыкального образования и винить его за это особенно не

приходилось. Это придавало ему вес в собственных глазах и при дворе его точка зрения разделялась полностью.

Но не так смотрело на дело высокообразованное русское общество, среди которого были представители русской родовитой аристократии. Некоторые из них были, к тому же, одарены необыкновенными музыкальными способностями. Я имею в виду: Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Стасова, Балакирева. Такая точка зрения на музыкальную Россию казалась им несправедливой и глубоко оскорбительной для их национального достоинства. Точка зрения консерватории и группы молодых, национально мыслящих русских музыкантов, которых презрительно называли «Кучкой», вкладывая в это выражение обидный смысл (а Стасов в своей полемической статье назвал их «Могучей кучкой»), разошлась решительным образом во взглядах на пути музыкальной России. Отзвуком этой титанической борьбы за становление русской национальной музыкальной школы и явились, созданные Бородиным, типы музыкальных скоморохов Скулы и Ерошки.

* * *

Европейская (католическая) хоровая музыка не имеет связи с живым языком. Она поется на мертвом латинском языке и сама приобретает от этого мертвый характер. В ней нет *живого слова* с его конкретным смыслом, эмоцией и тайной глубиной. Моя же музыка исходит из *живого слова* (такое слово я нахожу в Русской поэзии), чтобы заставить его жить — нужна *мелодия.*

Когда слово мертво, то музыкант пишет *не мелодию.* Наоборот, он ищет чисто музыкантские ухищрения: контрапункты, гармонию, форму и т. д., уходя от мелодии. Наоборот, композитор, имеющий дело с живым словом, ищет *интонацию.*

* * *

Современные *поэты* часто берут себе в помощь великих людей прошлого, заставляя их излагать мысли и чувства наших современников (как бы свои собственные). Эти современные нам мысли и чувства, как правило, не соответствуют ни глубине, ни величию мыслей и чувств самих великих людей прошлого. Происходит, фактически, принижение подлинного человеческого величия. Таким образом, мы имеем современные мифы: современного Петра Великого, современного Стеньку Разина, современного Микеланджело, современных Орфея и Эвридику и даже «современного» Христа. Само по себе желание понять и почувствовать людей прошлого — прекрасно. Это желание почувствовать связь времен — общность, непрерывность человеческой истории, человеческой культуры, более того, повторяемость, типичность жизненных положений. В осознании этой типичности, повторяемости и заключена доступная человеку мудрость, из которой он извлекает для себя поучение. Жизнь, однако, никогда не повторяется буквально, а всегда бесконечно разнообразна, поэтому такое поучение никогда не может быть раз и навсегда усвоенным рецептом для поведения.

* * *

Творческая идея ничего общего не имеет с рациональной, придуманной идеей, идеей, которой композитор часто следует и которой определяет и подчиняет свое творчество (Шнитке). Творческая идея прежде всего выражается в музыке и только потом точно может быть прослежена и сформулирована словами. Это-то и отличает музыку от других искусств.

Творческая идея — плод таланта, вдохновения, прозрений, наблюдений, плод мировосприятия и мировоззрения художника. Поэтому гений несет в себе всегда свою творческую идею (хотя он — также всегда звено в цепи).

Художник может ставить перед собой определенные задачи, стремиться выразить определенные мысли и чувства (яркий пример — Мусоргский), может писать со словами или без слов — для творческой идеи это не имеет никакого значения. Ибо творческая идея — плод колоссального осознанного труда и бессознательного вдохновения. Отсутствие вдохновения, отсутствие этих таинственных, пока необъяснимых токов лишает произведение искусства еще одного, совершенно необходимого ему измерения и превращает его в произведение рациональное, придуманное, приближая, тем самым, труд художника к труду ученого. Вдохновение или прозрение приближает и превращает труд ученого в труд творца и художника (Павлов, Пастер, Ньютон).

В основе большого, крупного творчества обязательно лежит *творческая идея.* Эта творческая идея может быть осознана самим художником и даже сформулирована им, но она, несомненно, несет в себе и черты неосознанного, бессознательного, интуитивного. Ее не надо путать с сознательным подчинением своего духа *измышленной, рациональной идее,* пришедшей к творцу со стороны, из мира, из жизни, заданной ему. Например, Маяковский много говорил о теории «социального заказа» и подчинял ему, в значительной степени, свое творчество — этой осознанной, рациональной идее (здравому смыслу). Но собственно творческая идея Маяковского была иной. Именно ее имел он в виду, когда писал: «Наступил на горло собственной песне»[75]. Рациональная творческая идея может, вообще говоря, нести в себе много ценного, полезного, нужного времени, но она никогда до конца не может стать внутренним «Я» художника. Это дается ему от природы (врожденно).

* * *

Вся работа канатоходца —
Только головоломный танец.
Победителю там венца нет,
А с искусством ничтожно сходство.

Наше дело очень простое:
Удержать вверху равновесье,
Верить в звездное поднебесье,
Как деревья, погибнуть стоя[76].

Романсы Метнера

«Бессонница»[77].

Светланов изумительно играл.

Романтизм — немецкое.

Не хватает тематической, интонационной яркости. Общий *элегический* тон музыки.

Полный упадок которого мы переживаем ныне.

Метнер - вечер по TV

Канцона[78], Ноктюрн[79], Танец[80] для скрипки и фортепиано.

Благородство чувств, благородство средств выразительности, чувство меры. И на смену этому пришел циничный, грубо-эстрадный стиль модерн. Пошлый, бесстыдный, мелкий.

О, исполнительская, ремесленная тупость, стандартность душ, сделанных из папье-маше!

Благородный, сдержанный академизм. Если говорить, чего ему не хватает, — интонационного своеобразия.

Чистота гармонии ... строгость... <*не окончено.* — А. Б>

Вульгаризация

Петр Великий пришел к нам не из жизни, выхваченный гением художника, не со страниц прекрасного исторического романа — он пришел...<*фраза не завершена.* — А. Б.>[81]

* * *

Что внезапно в ней свершилось?
Тосکованье ль улеглось?
Сокровенное ль открылось?
Невозможное ль сбылось?

А. К. Толстой[82]

* * *

Путь «левизны», путь разрушения исчерпан Русской музыкой до конца, как он исчерпан Русской культурой. Здесь нет уже ничего принципиально нового (можно насаждать это взамен старой музыки), можно только продолжать разрушение, громоздить руину на руину. Вслед за разрушением архитектуры идет разрушение театра, музыки, живописи и т. д.

Денисов выводит всю музыку теперешнюю по-прежнему из экспрессионизма «Воццека» А. Берга, из австро-еврейского «лере»[83] — ту ее часть, которую он считает ценной. Денисов — честный человек, его честность напоминает мне

честность Шигалева из «Бесов», который говорил: «*...предупреждаю>, что другого пути нет»*[84].

Симфония псалмов[85]

(Эта музыка обрядовая, а не духовная)

Обрядовое, но не духовное искусство. (Искусство обрядовое — не есть искусство духовное.) Обряд есть внешняя форма духовности (духовного искусства), лишенного духовного содержания.

* * *

Герой на сцене без выявленного музыкой внутреннего мира.

* * *

Памятник Пушкину Аникушина — поет, певучая бронза.

* * *

«Техницизм» как творческая идея. Техничное, по возможности более совершенное (безукоризненное) выполнение поставленного задания. При этом глубина, «тайный» смысл искусства вовсе отрицается, или он существует как бы отдельно, подразумеваясь. С ним как бы должен прийти слушатель уже в театр. Музыка же несет на себе временнýю организацию (организацию времени), организуя действие во времени (и темпе!).

То же — в исполнительстве. Это чрезвычайно сухое (стоящее по ту сторону добра и зла) искусство, если его можно так назвать.

* * *

Организация, форма.

Между тем Глинка писал:

талант

форма[86]

Похоже на то, что *вторым* пытаются заменить *первое.*

* * *

Леди Макбет — проповедь беспредельного эгоизма[87]

Тетрадь 1978-1980

На юбилее 100-летия Ленинградской консерватории

возлагали венки в некрополе Александро-Невской лавры на могилы композиторов и музыкальных деятелей прошлого. Всем по венку: Рубинштейну, Чайковскому, Римскому-Корсакову, Лядову (маленький венок, подешевле), певцам, кажется, и т. д. Только две могилы без венков — *Бородина и Мусоргского*. Балакирев также был бы без венка. Не помню, там ли его могила.

Академизм, пришедший из Германии, и Русская музыкальная школа. Борьба и *славная гибель Русских Гениев.* В *нынешней консерватории* они также не нужны. В России *никогда еще не было такого расцвета виртуозничания и упадка почвенного искусства, как теперь.*

Причесывание Мусоргского в духе времени (на новый манер). Стрижка гладкая или бобриком — разницы никакой в принципе. Разница только во вкусах парикмахера.

Музыка, вырастающая из почвы. Искусство — из почвы. Духовная жизнь — из почвы, или, наоборот, заемная. Те, у кого нет своей духовной культуры или она так незначительна, что ею жить нельзя, живут *чужим,* неглубоким, наносным явлением: *искусством.*

Искусство — не *только* искусство. Оно есть часть религиозного (духовного) сознания Народа. Когда искусство перестает быть этим сознанием, оно становится «эстетическим» развлечением. Люди, которым не близко это духовное сознание народа, не понимают сущности искусства, его *сакраментального смысла.* Поэтому они (эти люди) с равным удовольствием поклоняются Шекспиру и Пушкину, Баху и Чайковскому и т. д.

Наиболее национальное искусство — это живопись. Высшее: икона, идеалы (святые народные идеалы), картины передвижников, национальные даже в выборе сюжетов, тем и т. д. То есть — *предмет самого изображения.*

Поэтому они и вызывают такую злобу и неприязнь. Их несколько портит «критическая» тенденция. В конце концов, человеку, которому не дорого свое (в данном случае – Русское), вернее, для которого это — не свое, зачем ему любить Репина, Сурикова или Нестерова более, чем Ван Гога или Сезанна. Они для него как бы одинаковы. Но и в Сезанне он видит только поверхность и не понимает его существа, потому, что Сезанн — такое же глубоко Французское явление, как Чайковский — Русское и т. д. Поэтому идеал их — *любить как бы всё.*

Приходишь к выводу, что высшее искусство — это *национальное искусство.* И в нем есть, ко всему прочему, понятному всем, еще *главное, глубинное, почвенное,* которое должно быть доступно уже не всем. Так вот, чем больше этих *не всех,*

понимающих *сакраментальную сущность* искусства как выражение духа, тем выше творец такого искусства, тем он крупнее. Америка или, например, Дания и другие (богатые) маленькие европейские страны не имеют *своего,* живут чужим, думая, что они *понимают* его. У нас же есть *своя* духовная культура. *Надобно ее продолжать,* развивая ее традиции...

Пишу все сбивчиво от неумения, но мысль верна.

* * *

Глубоко неверная наша мысль о том, что Глинка — *основоположник* нашей музыки... Это то же самое как бы сказать, что живопись в России начинается с Левицкого, Боровиковского, Сильвестра Щедрина, Брюллова и т. д. А Рублев, Дионисий, Симон Ушаков и другие полуизвестные гении церковного письма? А зодчество? Деревянные церкви Севера, Ростов Великий, Суздаль, Углич, Василий Блаженный и т. д. Народная песня и старая церковная музыка — вот то, что лежит в фундаменте нашей культуры. Это понял Мусоргский и тем стал велик. В следовании этим традициям и развитии их его свежесть и оригинальность.

* * *

«Раек» Мусоргского — поразительное по злободневности произведение. Все то же самое, только еще хуже. «Патти». Великая княгиня Елена Павловна. «Мажор — искупление, минор — грех прародительский». Современные «Патти» поют Мусоргского! Вот — парадокс. Кастраты-певчие. Виртуозы оперного стиля. Современные скрипачи, пианисты и т. д.

[С одной стороны — академизм с душком «интеллигентского протестика», с другой — модерн (для нас), кроме того — официальщина дурного вкуса.]

Где же путь вперед? Очевидно — *народное сознание,* но не толпы, а именно народное, т. е. выборка лучшего, духовного. Гоголь, Пушкин, Достоевский, Блок, Горький. Из музыкантов только Мусоргский возвышался до откровения и может быть поставлен в один ряд с великими Русскими писателями по глубине и огромности задач и гениальности (силе) воплощения. Впрочем, он менее всего *музыкант,* вернее, музыка для него была средством поведать свои мысли по поводу очень серьезных вещей. Например, Россия, ее народ, властители (светские и духовные). *Музыкантам* он чужд, непонятен по существу, ибо все их воспитание отчуждает от него. Например, Шостакович мне говорил (давно еще): «Не понимаю, как он (Мусоргский) мог писать такие слабые сочинения, как фортепианные пьесы ("Гурзуф" и т. д.) рядом с "Борисом Годуновым". Странный композитор». «Борис Годунов» в подлиннике — это и есть *то, что надо играть.* Как с Рублевым — в конце концов вернутся к первоисточнику и он будет оценен по достоинству.

Консерватория

Воспитание отчуждает от Русской музыки, национального стиля. Очевидно, *западничество и славянофильство* были фиксацией некоторого постоянно

существующего в России *духовного распутья.* Чайковский и Мусоргский — непримиримость. Эклектизм примиряет это, в сущности, *внешне.* По существу это — «Хованщина». Музыка Досифея, Марфы и маршик (европейский) «потешных» Петра Великого. Пытается примирить их «*эклектик жизни»* князь Голицын. И погибает. Торжествует ненавистная Мусоргскому Европа. Немецкий марш.

* * *

Симфония вышла из танца, из *движения* (из внешнего). Русская музыка — из *песни* (из внутреннего), из состояния погружения в душевное. Мертвое: вещь, инструменты, орган. Живое: голос человека, хор.

* * *

Величайшее произведение Русского искусства — «Хованщина». Вечное распутье («Витязь на Распутье») России. Милые сердцу Марфа, Досифей — носители активной любви (правды) сгорают в Любви, соединяя души в единую. Все и всё соединяются в огне любви, нет больше *я* — есть *мы* (в духе!). Римский-Корсаков вставил под конец оперы совершенно неподходящую музыку арии Марфы (от Верди что-то). Понимает это стихийно и абсолютно естественно А. Ведерников. Даже не *понимает,* а всем существом *принимает* это.

* * *

Мне очень понравился Веберн (пьесы 1910 года, особенно последняя)[1]. Очень близкое: 1) не о себе, 2) без надрыва, 3) с чувством родины и ее судьбы, 4) антисимфонизм — экстатичная, без развития, хорошая форма, единственно живая, как стихотворение (короткое), как притча, как песня. Шенберг и Берг более устарелые, более ординарные (романтичные) по духовному складу. Булез — уж очень делово, без особо ценного внутреннего мира. Много ценного в оркестре, особенно у Веберна. Вот *этот* оркестр нужен мне, т. е. не такой же буквально, а в развитии *своей традиции,* т. е. такой же *относительно.* Бреду медленно, без всякой помощи, совершенно один.

Рояль разложен: колокола, вибрафон, челеста, маримбы, Csilofon, Campanelli, Агра — то, что нужно мне позарез. <...>

* * *

На улице Калинина видел милиционера-регулировщика, очень похожего на дирижера Рождественского за пультом. Видно, что он делает пассы с таким же увлечением, виртуозностью и сознанием большой значимости своего дела.

Музыка

1) Блок – Россия[2]
2) Блок — Петербург[3]

3) -»— остальное[4]
4) Есенин — Мужик[5]
5) Светлый гость
6) Песни о Гражданской войне[6]
7) Рубцов – 3 или 4 песни[7]
8) Рубцов — Баллада[8]
9) Воскресение. Сюита[9]
10) Разные песни для баса с оркестром[10]
11) Есенин — Гой ты, Русь моя[11]
12) Хоры a cappella: Горе, Метель и другие

Из Кайсына Кулиева[12]

1) Горная рябина *Бас*
2) Аробщик
3) Когда час мой настанет
4) Быстрая — ?
5) Простая песенка

Из Николая Рубцова

1) Огороды русские *Меццо-сопрано*
2) Лесная дорога — ?
3) Пасха
4) Золотой сон
5) Ночной всадник (баллада+)

Оркестровать:

1) Страна отцов
2) Бернс
3) Песни для Баса
4) Песни для меццо-сопрано

Мужик — Есенин
Оратория
Для Баса
Басовые монологи, гимны и т. д.[13]
Пушкин[14] | Памятник
Гробница Кутузова
В людской суете
Берег (Бунин)
Б. Корнилов — Русская старина
Гой ты, Русь моя родная
Гибель комиссара
Бублики
Яблочко

Видение Блок
Голос из хора

Песни Гражданской войны

1) На майдане
2) Ой, упал мой друг
3) Яблочко
4) Гибель комиссара
5) Ой, шли полки
6) Сын с отцом
7) Баллада о двух братьях
8) По лесам да по долинам
9) Плач сестры

Начало XX века

стихийный взрыв национального чувства у многих творческих гениев: *Блок, Белый, Ф. Сологуб, Клюев, Есенин, Русские художники, Рахманинов, Станиславский.* Предчувствие беды, надвигающейся катастрофы.

* * *

Русский дурак — отдал Алмазную гору веры и красоты за консервную банку цивилизации (причем – пустую!). *Смиренно,* совершенно безропотно, как перед Страшным судом.

* * *

Нота — совершенно упала в цене. Современные сочинения наполнены поистине мириадами нот, неисчислимым количеством звуков. Композитор наших дней пытается воздействовать на слушателя, обрушивая на него тонны мертвой музыкальной материи (да — тонны, ибо она имеет вес!), замысловато-математически организованной.

Желание пришибить, прибить слушающего, дезорганизовать его душу и сознание, воздействовать на *нервное,* на *низменное* в человеческом существе. Отсюда же — эротизм (Венский, конца XIX — начала XX века. Шницлер, Ведекинд, Фрейд), перешедший в порнографию и развиваемый многочисленными эпигонами.

Большая мысль, как бы ее изложить?

На панихиде по Хачатуряну в Б<ольшом> зале Консерватории

унылые, казенные речи. Ни одного живого, человеческого слова, слова сочувствия, хотя бы. Первый раз в жизни видел плачущего Хренникова. Это было совершенно неожиданно. Но говорил он так же казенно, как и все. Въелось уже в кровь.

В заключение Светланов с блеском и грохотом исполнил «Вальс» из пьесы «Маскарад». Дирижер вспотел и чуть не вылез из фрака. Две женщины плакали,

одна из них, почему-то, Чумакова. К ним подбежали два кинорепортера-армянина с аппаратами. Оказался – интересный сюжет для хроники.

Когда я смотрел на оркестр, игравший «Вальс», старательный и шикарный, на плясавшего около мертвеца дирижера, мне показалось, что я нахожусь на балу у Воланда.

Светлый гость

Стихотворения, положенные в основу этого произведения, написаны Есениным в 1918 году. Они являются непосредственным откликом на события революции, которая понимается (трактуется, рассматривается) Есениным как начало обновления, духовного преобразования Родины, России. Отсюда идет образное мышление и словарь поэта.

* * *

Собрать песни, для Баса и меццо-сопрано с оркестром.

Каков может быть принцип?

1. По содержанию
2. По сюжету (самый простейший)
3. По исполнительским средствам

* * *

Моя форма — песня. Отдельная, заключенная в себе идея. Как ее подать? Оркестровая музыка требует более пространного изложения, более длительного по времени. Т. е. надобно песни эти соединить?

Разбухший оркестр — *вышел весь из аккомпанемента,* из сопровождения главного — мелодии, выразительной речи. Сопровождение — подсобное, дополняющее и украшающее, усиливающее выразительность, но все же не главное, постепенно стало само — главным, но вместе с тем осталось второстепенным. Вот парадокс! Объяснить его не берусь, не могу, а вместе с тем это так! Но кто певерит в это из музыкантов, ведь воспитаны они все в другом.

Пение (мелодия) — тянет к простоте, четкости, к формуле, к символу.

Инструмент — тянет к выдумке, ухищрению, вариантности (вариации), бесконечному изменению.

Ведерников

Пушкин.	Не мани меня ты, воля = Не страшусь = В полях под снегом = Песня Шута = Могильщик = Гибель комиссара Папиросники

	Когда час мой настанет Братья-люди

* * *

10 июля 1978 года

Вспыхнувший интерес к жизни Ал<ександра> Блока. Спекулятивные мерзости А. Штейна[15] и других. К сожалению, и «Блоковед» Орлов сочинил «повесть» о жизни поэта, пересказав своими суконными словами многое такое, что стало источником и первопричиной бессмертных стихов[16]. Какая глупость, какая пошлость и бездарность. Это делает человек, хорошо знающий биографию и произведения Блока, его записные книжки, статьи, дневники, в которых много сказано о подобном обывательском интересе к частной жизни художника, в сущности не подлежащей рассмотрению, всегда бесстыдному. Интерес обывателя к частной жизни знаменитого человека может быть объяснен, в первую очередь, обезьяньим чувством любопытства, но зачем потакает этому писатель? То же и книга Катаева о своих знакомых знаменитых и менее знаменитых знакомых[17].

Во всем этом интересе есть что-то антипоэтическое, низкое, желание сделать гения «своим», себе подобным. Это заметил еще А. С. Пушкин, когда писал об интересе общества к частной жизни лорда Байрона[18]. Теперь это стало повальным бедствием.

Люди, занимающиеся этим литературно (т. е. пищущие подобные произведения) — «Роман без вранья»[19] или «Гамаюн» о Блоке, или книга Катаева, более претенциозная, но, в сущности, обывательская, — не заслуживают уважения и, даже наоборот, как-то вызывают у меня презрительное чувство.

В связи с этими книгами в разговорах слышал много порицаний в адрес жены Блока. У меня же она вызывает чувство восхищения, несмотря на все ее человеческие недостатки и слабости, о которых я, к сожалению, узнал из разных книг. Женщина, внушившая столь глубокую и прекрасную страсть одному из самых замечательных русских людей нашего века, заслуживает восхищения. Но самое прекрасное — это читать стихи об этой любви; все низкое, житейское — сгорело, осталось только прекрасное: любовь, страдание, безмерная красота.

* * *

Пушкин более связан с культурой эллинской, а не с культурой католической, Римской Европы.

* * *

Тупой механизм полифонической музыки ненавистен мне.

Люблю Моцарта и все, что связано с ним: Шуберта, молодого Шумана, Шопена, Русский романс доглинкинской эпохи и самого Глинку больше люблю в романсе и симфонической миниатюре («Вальс-Фантазия», «Хота», «Князь Холмский»), чем в

опере, где он менее самостоятелен, что ни говори. Люблю все, что связано с Моцартом духовно, от века: Пушкина, Петефи, Есенина, Лорку.

* * *

В современном искусстве, особенно ярко выражено это в театре (драматическом, опереточном и оперном), господствует после войны необыкновенно *вульгарный тон.* Если охарактеризовать одним, преобладающим словом то, что делается в искусстве, надо отметить именно эту *вопиющую вульгарность,* бесцеремонность в обращении с классикой, с *великим.* Желание унизить, умалить все: героя, автора, событие, саму историю, лишить людей опоры в прошлом и какой-либо надежды на будущее, тем самым завладеть ими и превратить в рабов, не имеющих ни Бога, ни жизненной идеи — одно вытекает из другого.

* * *

Помню разговор с Ю. Я. Вайнкопом[20] (во время войны еще). Он говорил: «После войны наступит время Растиньяков». Это были весьма неглупые слова. Действительно, наряду с просто легкомысленными, пришли энергичные, деловые люди, неутомимые в своем желании успеха, желании прославиться во что бы то ни стало. Хотя такое желание не является самым большим грехом на свете, оно, все же, неплодотворно само по себе, даже если соединено с работоспособностью. Неплодотворно оно потому, что становится самим смыслом существования, получается, что человеку «не о чем петь». Нет «страдания о мире», нет «пережитого» или оно незначительно. Темой искусства становится «измышленное», придуманное, оно теряет связь с питающей его жизнью.

* * *

Музыковедением называется анализ материи, а не попытка проникнуть в поэтический мир композитора.

* * *

Музыка — оформительская =

Опера и балет Петрова и др., не имеющая самостоятельной ценности, не несущая в самой себе содержания, иллюстрирующая только сценическую ситуацию.

* * *

Вспоминаю: возвращался однажды в Ленинград из Москвы. В «Стреле» оказался в одном купе с Нейгаузом. Он был немного навеселе, но в меру. Знал меня он мало (вспоминал «Трио», хвалил). Было это году в пятидесятом или около того. Разговаривали о пианистах. Я спросил его мнение о тогдашних виртуозах. Как сейчас помню, было это в проходе у окна. Он, глядя на меня в упор, с улыбкой

сказал: «Это же — торгаши». Слова эти помню точно. Между прочим, речь шла и об его учениках. Хвалил же одного Рихтера.

Он под конец жизни совершенно разрушился как личность. Хвалил все, что угодно, вступил в деловой альянс с откровенными негодяями, позволяя спекулировать своим именем. Думая (о, наивность!), что он заставляет служить их себе, он сам стал слугой грязнейших людей.

* * *

Есть искусство, и *немалое* притом, написанное или *произведенное,* вернее сказать, с намерением потрясти, взволновать, произвести впечатление. Пока средства были хороши и человек потрясался вполне художественным элементом — все было ничего. Но постепенно люди привыкли к эффектам, нужны все более и более сильные средства (для «потрясения»), вплоть до самых «сильных». Средств искусства не хватает или, вернее, их так много, что искусство, оперирующее всей массой этих средств, перестает быть искусством, быть «прекрасным», прекрасной условностью. Да и само воздействие его становится гораздо слабее и по силе, и, главное, по высоте чувств и мыслей внушаемых.

Есть иное искусство (оно все более и более становится редким), когда автор совсем не старается произвести какое-либо впечатление, даже самое хорошее, самое возвышенное впечатление. Душа изливается сама собою, кому? Никому, Богу, в бездну, в океан мира. Таковы некоторые старинные народные песни, особенно сложенные женщинами в тоске и одиночестве. В *профессиональном* искусстве (музыкальном) подобного становится все меньше и меньше. О падении же самого профессионального искусства и говорить нечего, оно дошло до полной ничтожности, почти до нуля.

* * *

Аккомпанемент может быть построен на одной гармонии, например До мажор (в арии; без изменения почти!). Это как единый фон, т. е. одного цвета, например, золотого — в старых иконах, особенно византийского письма или пронзительно-синий фон (со звездами! Как небо в Провансе — вот откуда он это взял!) у Ван Гога в портретах. На таком фоне должно быть нарисовано лицо сильной выразительности или, еще лучше, Божественный лик. В музыке это — *мелодия,* символ души Божественной или Человеческой, подобно тому, как лицо — есть символ души.

Если музыка хочет выражать душу человеческую, ее печаль и радость, ее сокровенные устремления — она должна возвратиться *к мелодии.* Иного пути, кажется, нет.

«Сказание о граде Китеже»

музыка (с приемами фугато) — и не католическая, и не православная. Для последней в ней слишком мало непосредственного чувства, боли, страдания или

восторга. Беда в том, что сама идея оперы несамостоятельна. Все же это «Парсифаль». Вместо Кундри — татары. Единственный свежий образ, можно сказать, находка, — Гришка-Кутерьма. Босяк (вроде как бы из Горького), герой будущих событий. Сравни, например, «Двенадцать» Блока. Городской плебей, «слободской» человек, ни к селу ни к городу. Современный Русский человек стал именно таким: ни городской, ни деревенский — поселковый или живущий в городе, но фактически при фабрике. Целые города.

* * *

Прекрасные фуги Глазунова, особенно одна медленная в ля миноре (хроматическая). Тема, состоящая из 12 или 11 звуков и сплошь хроматическая, соединяется с целотонной гаммой. Все это сочинено с потрясающей музыкальностью и мастерством, достойным самого большого восхищения. Очевидно, эта работа (opus 101) уже поздняя, наверное, двадцатого века[21]. Хроматизм отразил как-то потерю миром чувства опоры. Блуждания сначала еще в пределах тоники, но уже иногда звучащей как-то фальшиво, нечисто, особенно минорные кадансы. Хроматика уже съела всё и прежде всего тематизм, мелодическое начало (кристалл, отчеканенный образ), осталось только одно движение, без каданса, без опоры, *без цели,* без точки отсчета.

* * *

Слушал Хор Консерватории под руководством В. К. Полянского. Отличная выучка в сольфеджировании. Пели Бортнянского, Березовского и куски из двух произведений Сидельникова. Больше всего это напоминает пение кастратов (техничное, чистое сольфеджирование, сложное голосоведение, многоголосие, разнообразная регистровка). Все хорошо. Но начисто лишено духа, энтузиазма, внутреннего порыва. Искусство профессиональное, т. е. не исходящее из внутренней необходимости — его становится все больше и больше. Скоморошество (профессиональное) вытесняет духовное, внутреннее, необходимое, неизбежное. И это во всем: в композиции, в дирижировании, в исполнительстве, в режиссуре.

Таланты и эпигоны

Большие таланты в искусстве намечают движение, дают направление движению. Эпигоны доводят его до абсурда, до бессмыслицы, ибо пользуются *приемом,* как таковым, не соотнося искусство с жизнью, не питаясь ею, а находясь всецело внутри искусства, которое чахнет, хиреет, увядает без жизненных соков и в конце концов умирает, отвергаемое людьми.

Так было с движением художников-«импрессионистов» во Франции. Питавшееся подлинной жизнью и *верное ей,* оно родило бесконечное количество эпигонов, мертвых материалистов, например Брак, Пикассо и другие. Они шли не от жизни, от

ее содержания, а от приема, от уже имеющегося искусства, анализируя его методы, приемы и изобретая новые способы, «*умозрительно*», внутри искусства.

* * *

Выписали и читаем теперь журнал «Новый мир», редактор коего Наровчатов печатает в нем воспоминания (грязные) канальи Катаева — скудоумные и ничтожные[22]. Оплеван и оболган несчастный Есенин (в который раз!). «Реставрационные» умозрения идут полным ходом. Отдел поэзии очень плох, даже *заведомо плох.* Можно сказать, что Наровчатов приволок кучу навоза на могилу великого поэта А. Т. Твардовского. Не поймешь, то ли глупец, то ли негодяй, а скорее всего, и то и другое.

Люди, обладающие талантом пачкать все, к чему они прикасаются.

* * *

Молодые люди, воспитанные, сформировавшиеся во второй половине 30-х годов. Ужасные годы после смерти М. Горького.

Тридцатые годы — неоднородные. Начало их — 31—32—33-й годы — голод по России. В литературе и искусстве торжество крайних экстремистских движений. С одной стороны — ЛЕФ, с другой РАПП и РАПМ. Гнусные негодяи и тут и там. Травля и уничтожение Русской культуры. Разрушение церквей, уничтожение ценностей, уже никогда невосполнимых. Отмена ЛЕФ'а и РАПП'а, Горький, недолгая попытка поднять значение и роль творческой интеллигенции. Литература: Шолохов, Леонов, А. Толстой. Появление талантливых поэтов: Прокофьев, Корнилов, Васильев, Смеляков. Романтизм (поэтический). Кино «Чапаев» — лучшая советская картина, так и осталась лучшей, имевшая настоящий всенародный резонанс и успех. Стали выставляться Нестеров, Петров-Водкин, Рылов. Появление Корина. Рахманинова разрешили играть, а раньше он был под государственным запретом. С. Прокофьева перестали называть «фашистом». В эти годы появилось его, может быть, лучшее сочинение — балет «Ромео и Джульетта», прекрасное произведение. Интерес к Русскому (внимание к нему), возврат к классическим тенденциям. Но Есенин по-прежнему был запрещен, Булгаков, Платонов — не существовали.

После смерти Горького наступило совсем другое время. Фанерный, фальшивый Маяковский был объявлен «величайшим» поэтом, на первый план вышло иное. Привилегированные учебные заведения — Институт Философии и Литературы (говорили, что это возрождение Пушкинского Лицея), студенты состояли, в значительной степени, из определенных лиц. Господствовал дух Утесова, Дунаевского, Хенкина и других в более «интеллигентной» разновидности. Ленинград был (а теперь стал еще более) поражен этим духом. Руководство Ленинградского Союза Композиторов: председатель — Фингерт, ответственный секретарь — Иохельсон, 2-й секретарь — Кессельман, организационный секретарь

– Круц. То же было всюду. Слова: Россия, Русский, Русские не существовали. Впервые я услышал это слово в названии пьесы Симонова «Русские люди» уже во время войны, когда потребовалась (и обильно!) кровь.

* * *

Мысли не свои, почерпнутые из литературы, но верные и благородные.

«Гений — не что иное, как редчайший и крупнейший представитель породы обыкновенных, рядовых людей времени, ее бессмертное выражение. Гений ближе к этому обыкновенному человеку, сродни ему, чем к разновидностям людей необыкновенных, составляющих толпу окололитературной богемы.

Гений — это количественный полюс качественно однородного человечества. Дистанция между гением и обыкновенным человеком воображаема, вернее — ее нет. Но в эту воображаемую и несуществующую дистанцию набивается много "интересных" людей, выдумавших длинные волосы, скрипки и бархатные куртки. Они-то и есть явление посредственности. Если гений кому-то и противостоит, то не толпе, а этой среде, являющейся его непрошеной свитой».

Слова Б. Пастернака[23].

Мысль не его, почерпнутая из культуры (Толстой, Блок), но выраженная по-своему (несколько косноязычно), в этом есть маленькое своеобразие.

Важная запись

В истории (во времени, в жизни) бывают короткие вспышки патетического, подъема сил нации, выплеска, порыва стихийного, но подготовленного глухими годами безвременья, нравственной духоты. С начала века такими были первые годы 1901—1905. Впрочем, подъем начался с 1895-96 годов, с Ходынки. Горький «На дне» и тут же сорняк декадентства, уход в тень Чехова.

Далее — грандиозные события Революции и Гражданской войны, 1917—1919 годы. Короткий период — 1934—1936 годы до смерти Горького, и тут же падение. Однако 1934—35 годы дали *возвращение* многих писателей в литературу, ошельмованных ЛЕФ'ом и РАПП'ом и другими троцкистскими организациями, возвращение М. Нестерова, Петрова-Водкина, Палеха и других, но не всех (Булгаков, Платонов). Появление новых талантов в поэзии: П. Васильев, Корнилов, Смеляков (русских!).

В музыке появилось, несомненно, более очеловеченное искусство, что бы там ни говорилось. Прокофьев (которого я никогда особенно не любил, а тогда в особенности — он казался мне изжитым, устарелым) дал «Ромео и Джульетту» — яркую вещь, хорошие куски музыки в «Александре Невском» (вокальные, например, песня). Правда, все же это музыка — иллюстративная, бутафорская, изображающая чисто внешние, частные события, без духовной, внутренней силы. Стиль модерн — бессильный создать глубокий человеческий характер, заменивший

характер — типом, маской, куклой (*типажом* в кино), заменивший психологию — динамикой, размышление — действием.

Пятая симфония Шостаковича, несомненно, музыкально наиболее сильная вещь этого периода, несмотря на условности языка (в сущности, музыкальный «волапюк»).

Периодом духовного подъема была и война со всеми ее ужасами. Она дала прекрасные образцы творчества, из которых на первое место я ставлю «Василия Теркина» — гениальную поэму, воплотившую дух нации в роковой момент истории. Прекрасны также многие песни Войны (их десятки), которые можно слушать и теперь. И я уверен, их можно будет слушать и в будущем.

Замечательны 7-я и 8-я симфонии Шостаковича — музыкальные памятники эпохи. Им созданы 5—6—7—8-я симфонии, квинтет, Трио (два лучших квартета: I—II), 2-я соната для фортепиано — бессмертные, гениальные произведения. Он слышал *это* время.

Но война перекроила мир и родила ряд новых идей.

С великим трудом пробивающееся, многолетне попранное, русское национальное сознание (заблудившаяся душа!) ищет выхода и найдет его, в этом я убежден. Хотелось бы думать, что будет так!

(Поэма Блока «Двенадцать» — откровение, еще не познанное до конца.)

С другой стороны, в огромную часть мира пришел Новый и страшный хозяин, владеющий горами золота и атомной бомбой. Ему стали многие служить, в том числе и художники.

* * *

Сложность мира – необычайна на взгляд, но не для философа. Несомненно, есть люди, которые видят мир в его простоте, ибо он *прост для великого человека,* видящего скрытый его механизм — то, чего не видим мы, остальные люди.

Отвлекся общими рассуждениями.

Следующий период «Патетики» (открытой!) был связан с эпохой 1955—1962 годов. Подъем, реабилитация, воскрешение (оттаивание) многих явлений искусства и, вообще, духовной жизни (но — не всех!). Полет в космос. Любопытен космизм двух финалов моих ораторий (видно, это было в воздухе!). Начало раскрепощения, появление нового. Но, увы, появление *буйного сорняка,* который скоро *забил все.* Другое: серьезное, может быть, великое показалось опасным, путь к Богу возбудил тревогу (получилась рифма!), тревожное состояние, а пустой сорняк направился в конце концов служить Страшному Хозяину. Вот любопытная закономерность. Но, как бы то ни было, в те годы среди множества явлений вышли наверх и очень значительные по духу, как в области литературы, так и в искусствах.

Но возможно ли вернуться назад и пойти *новой дорогой?* Вот вопрос, для искусства — также. И для меня. *В сущности, я так мыслю.* Может ли музыка «*вернуться*»? Действенны ли средства? Большой симфонический оркестр, как

выразительная сила, — себя исчерпал. Он пришел в балет, и это естественно. Крупные художественные темы, расширяемые путем пляса, не правда ли, в этом есть нечто нелепое. Однако разложение зашло очень далеко.

Другое дело — что эта традиция уже очень стара, несомненно, переживает период упадка, почти полного (он начался уже давно, очевидно, в конце XIX века). Но что противопоставить ей, этой традиции? Революция противопоставила *песню.* А дальше? Да и бедно это. А может быть, нет? *Для одного человека — хватит!*

* * *

Мысль художника должна быть не то чтобы проста, она должна быть *открыта,* не зашифрована. Иной раз огромные усилия надобно применить для того, чтобы разгрызть орех, внутри которого ничего нет или гнилая паутина. Чем глубже мысль, тем естественнее стремление творца выразить ее яснее, доступнее для людей. И наоборот, чем проще, мельче мысль художника, тем естественнее желание украсить ее эстетическими завитушками, сделать ее привлекательнее тем самым, интереснее для рассмотрения.

* * *

Продолжение и развитие богатейшей и разнообразнейшей традиции Русского романса. Такая тенденция кажется мне очень и очень перспективной. Утверждение, возобновление глубоких связей, глубокой преемственности с великой национальной культурой, не только музыкальной, но и *поэтической,* традицией высокого поэтического русского языка, традицией Пушкина, Тютчева, Лермонтова, Некрасова, Блока, Есенина, Твардовского, кажется мне насущно необходимой в наше время. Возвышенный, благородный образ мыслей.

* * *

Берут старинную народную или культовую музыку, цитируют, играючи, гениальные *мелодии* классиков, мелодии, возникшие в момент вдохновения, за которые *заплачено* кровью сердца. Берут без стеснения, без всякого зазрения совести (даже музыку своих же товарищей по Союзу Композиторов), как правило, портят эти мелодии, приспосабливая для своей ничтожной в художественном отношении, а подчас и вредной в общем, нравственном смысле, проблемы. Самодовольное ремесленничество, равнодушное ко всему на свете, кроме себя.

О критике натурализма и формализма

По молодости лет мне казалось, что резкая критика натурализма или формальных тенденций в искусстве была неверным шагом, неверной позицией. Мне казалось, что искусство классическое, например, русская опера с нравственной высотой ее художественных помыслов — незыблема. И Новое искусство является как бы ее

продолжением, ее естественным новым этапом, развитием, *наследованием традиций.* Но теперь я вижу, что дело обстоит не так просто. Новые тенденции несут *несовместимость с классикой.* Они открыто враждебны самому духу и внутренней сущности *классического искусства.*

Манифест о том, чтобы «сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и прочих с корабля Современности», — это совсем не «звонкая фраза», не пустые слова, не безобидная декларация, не пустая угроза. Новое искусство обладает чертами «несовместимости» с классикой. *Оно несет идеи абсолютно противоположные.* Оно хочет царить само по себе и не только из-за удовлетворения честолюбия тех, кто творит подобные «произведения».

Классика же, являясь «враждебной» этому искусству по существу, либо подлежит упразднению, либо переделке, «исправлению», т. е. изуродованию, вытравливанию подлинного смысла, лежащего в ее глубинах. Примеров этому более чем достаточно в истории Русского театра, Русской музыки и т.д. Современные борцы с Классикой стали, конечно, много опытнее, верно, учли опыт прошлого. Бороться с Русской культурой сейчас, активно прокламируя такую борьбу, — сложнее.

После Октября подобная борьба велась под лозунгом «борьбы против самодержавия», с которым механически объединялась почти вся Русская культура, включая ее высочайшие художественные образцы в области духовной жизни, искусства и литературы. Сколько ценностей погибло — несть им числа. [Сейчас эти люди стали более изощренны.] *Духовное оскудение народной жизни стало ужасающим.* Образовавшаяся пустота (после искоренения религии) народной души открыта для зла, и оно заполняет эту душу неуклонно и постепенно, до дна.

* * *

Революция, как и все великое, допускает множество толкований. Одни видят в ней добро и начало новой жизни, другие — зло, гибель, мрак и смерть. Для иных она оказалась средством захватить теплые места, а захватив их, они стали толковать революцию уже с позиций своей новой жизни и охраны своих привилегий. Вся дальнейшая жизнь, несомненно, связана с Революцией, но во всех ее сложностях (жизни!), невзгодах смешно обвинять Революцию. Это все равно, что винить стихию. Каждое поколение отвечает за себя, несмотря на всю преемственность жизни.

Ныне многие толкуют Революцию с позиций личного удобства, личных дел, личной жизни, своей судьбы. Революция, как великое событие, даже имеющее всемирное значение, все же меньше, чем собственно — Россия. Революция — только факт, хотя и великий в ее судьбе. Этот факт очень значителен, он связан с изменением веры; я могу сравнить его с Крещением Руси, принятием Христианской веры. Революция же — выражение атеизма. Правда, Блок в конце своей поэмы дает Христа, идущего впереди, но революционеры его не видят и даже не подозревают о

нем. Увидят ли его будущие люди и примут ли? Однако путь атеизма — довольно-таки ясен многим и многим. А многим — и неясно, что суть многого именно *в этом.*

Упадок музыкального искусства XX века

Лучшее в XX веке из симфонического творчества, мне кажется, принадлежит Дм<итрию> Дм<итриевичу> <Шостаковичу>. Однако и его музыка часто страдает эклектизмом, роскошью звучаний, их переизбытком, надсадностью. Причем в этой роскоши тембров, ритмов, их смешении — вся суть, вся соль, все ценное. Отними это — ничего не останется. Мелодия, гармония, простые ритмы — все эти средства слишком элементарны для изощренного уха современного любителя музыки и особенно профессионала. А профессионалов и полупрофессионалов, благодаря распространению музыкального образования, стало огромное количество. Они *требуют своей музыки,* своих композиторов, «для себя». В конечном итоге можно сказать, что современные композиторы, *все,* продолжают традицию Европейской музыки, нашедшую наиболее полное выражение в симфонизме и связанных с ним формах.

(Важное). Хоровое искусство

1

Среди современных музыкантов — композиторы, те, кто пишут для хора, хоровые дирижеры, да и сами хоры — это *парии* музыкального искусства. Место хоровых концертов в филармонических залах совершенно ничтожно. Профессиональных хоров очень мало и влачат они самое жалкое существование. В Москве — четыре больших Государственных хора, но часто ли они выступают в Б<ольшом> Зале? Судя по всему, это искусство вымирающее, а иногда создается впечатление, что сознательно вытравливаемое из Русской жизни. Не было ни одного конкурса дирижеров.

2

Хоры доведены до почти полного развала. Гос<ударственный> хор СССР за двадцать лет не выучил ни одного нового крупного произведения. Хор им. Юрлова, о котором еще недавно за границей писали как об одном из «лучших хоров мира», ныне доведен до состояния и уровня самодеятельного коллектива, растерял весь репертуар, раее — огромный. Создается впечатление, и это впечатление очень устойчиво, что до этого никому нет дела, и такое положение скорее поощряется, чем вызывает тревогу. Мы являемся свидетелями угрожающего состояния целого пласта некогда великой *Русской национальной культуры.* В Конституцию записаны слова об охране культуры.

3

Хорошо, конечно, что в Иркутске, Донецке и т. д. поставлены *орга́ны,* где разыгрываются произведения католического искусства. Само по себе это не может вызывать какого-либо возражения, если бы речь шла о совмещении музыкальных культур, о дополнении к музыке собственно Русской, созданной нашим национальным гением и имеющей большую ценность. Но когда создаются оркестры, ставятся органы — речь вдет не о совмещении, речь идет о замещении, о замене Русской культуры чужой. Речь идет о духовном подчинении Америке и Европе и в музыкальной области, и не только в ней. Охотно понимаю, что новое притягивает: любопытно, иногда ценно (но не всегда!). Жаль, что уничтожается свое ценное: уничтожены тысячи церквей, не сохранено ценное в городском строительстве. Революция освободила инициативу масс, инициативу народов, в том числе и Русского, но, увы, эта инициатива оказывается направленной против своей же культуры, против своего национального гения. Создается впечатление, что существует мысль — уничтожить самую память о Русском и вывести новую породу Русского человека (а может быть, она уже выведена!), раболепствующего перед Западом с его бездушной сытостью и свободой, понимаемой как произвольное отправление естественных потребностей.

Далеко я зашел в своих мыслях о хоровом деле. Но факт налицо, хоры погибают. Необходима реформа образования, смена руководства хоров, контроль за ними. Самая печальная мысль такая: в сущности, это вообще не нужно, ибо нужно только мюзик-холльное искусство, мюзик-холльная поэзия (она, впрочем, уже есть), такая же музыка (тоже ее полно), мюзик-холльное хоровое искусство — камерные хоры. Это, последнее, мелко и не совсем так.

Я печально смотрю на будущее. Борьба с национальной Русской культурой ведется жестокая и вряд ли ее остатки смогут уцелеть под двойным напором: Сионизма и М<арксизма>.

4

Что можно бы сделать: конкурс хоровых дирижеров на замещение мест. Бесконтрольность художественных руководителей, их неподчиненность художественная, а только административная. Главное – опаска по отношению к хоровому искусству, до сих пор не дают возможности спеть в открытом концерте «Всенощную», «Литургию» Рахманинова и т. д. Но в этом ли только дело? Возможно, что хоры будут вновь воскрешены к жизни, когда появятся дирижеры, которые уведут их от Русской традиции, будут петь Баха или Шуберта, или Верди, только чтобы не русское, а чужое, огрызками которого, огрызками Европейской культуры питается ныне духовно Русский человек, приобщающийся к музыке и сознательно воспитываемый в пренебрежении к своему, самобытному, вынощенному в Русской душе и рожденному Русской жизнью.

Есть разные способы «соавторства»

композитора с поэтом или писателем.

Один из них — когда автор музыки на какие-либо слова (или, допустим, режиссер в работе над постановкой пьесы) старается постигнуть смысл и дух произведения, которое лежит в основе его работы, если можно так сказать, дотянуться до оригинала, приблизиться к нему в меру своей возможности. Ну, если не стать в уровень, то хоть приблизиться. Такой способ предполагает в авторе некоторую человеческую скромность, не мешающую ему, впрочем, работать в полную силу и с увлечением.

Второй способ — иной. Он заключается не в движении к недосягаемому литературному образцу (и, тем самым, при хорошей, талантливой, честной работе, возвышению самого автора музыки), а в движении избранного литературного образца по направлению к себе. Разумеется, это несколько схематично изложено, но смысл верный.

Первое движение — скромное, возникающее из желания постигнуть существо великого, всегда возвышает художника. Второго — очень много, а теперь бесцеремонность дошла почти до предела.

Низводит великий образец до среднеталантливого (это в лучшем случае) уровня. Но низведенное с высоты величие становится всегда невыносимым, смешным, пошлым, вызывает протест несоответствием, подобно тому, как нелепо видеть — *запутался! Испортил мысль.*

* * *

Государством Евреев стали Соединенные Штаты после того, как там открыли Золото. Лихорадка.

Так же было в Испании в XVI веке. Но католицизм не дал им там укорениться. Америка — религиозно слабая, — всецело подпала под их власть.

* * *

Когда говорят о сплошной темноте и невежестве Русского крестьянина, то все уже верят в то, что это факт, так оно и было на самом деле. Ну а, например, церковь, которая была почти в каждом селе? Само здание ее было образцом красоты, а колокольный звон, его торжественность, слияние с красотой природы, росписи и картины в церкви, горящие свечи, запах ладана и благовоний, одежда священника, изумительная музыка, которую не только слышали, но и пели сами прихожане (т. е. они же и артисты) и, наконец, чтение Евангелия, величайшей из книг, полной любви и мудрости.

Дальше: резная крестьянская изба, наличники, крыльцо, окна, деревянный орнамент. Посуда, полотенца и кружева, одежда (в особенности праздничная женская), народные песни (неисчислимое их количество, одна лучше другой), танцы, игры, хороводы. Резные коромысла, дуги, сбруя, прялки — всего не перечислишь! Да! Гончарная работа, целое искусство: макитры, миски, свистульки, кувшины, горшки, деревянная игрушка... А словесное творчество: пословицы,

сказки, поговорки, загадки... Загадки приучают смолоду человека к сознанию того, что мир имеет тайну.

Нет! Жизнь русского крестьянина была совсем не такой, какой ее изображают теперь.

Кому понадобилось все это уничтожить?

Ну, я понимаю, часть этого подлежала замене, например, посуда, одежда, игры. Но индусы, например, не уничтожили свою одежду, кто хочет — тот и носит. Главное было — уничтожить Бога, веру, душу народа опустошить, а остальное уже шло само собой. Опустевшая душа заполнялась разным содержанием: сначала М<арксизмом>, потом Л<енинизмом> – каторжным трудом за хлеб, за то, чтобы только не умереть с голоду. Человек лишился земли и крова над головой. О земле он вообще забыл и возненавидел ее, переставшую кормить, чужую. А между тем за нее было заплачено обильной кровью предков.

Крыша над головой есть, душа заполняется зрелищем: хоккей, футбол, балет, телевизор (программа «Время» и др. — «опиум для народа»), либо театр с пьесами Розова, Арбузова, Горина, Штейна, Рощина, Радзинского, Алешина, Володина и других (а сколько их грядет еще), кино. Очевидно, все же, прежняя жизнь себя изжила, но хороша ли та, что пришла ей на смену?

А музыка? С исчезновением духовной музыки, например в школе, ее заменила немецкая музыка, главным образом. Первые впечатления ребенка связаны теперь не с Русской песней, т. е. искусством *своим,* созданием родного гения, а с Нотной тетрадкой Баха, увы, чуждого и всегда бывшего мне ненавистным своей мертвой механичностью. И так далее — до «симфонизма» и додекафонии. Русская музыка превратилась в Германскую музыкальную провинцию. Мне скажут, например, а Стравинский, а Прокофьев? Но последний как раз не был ни симфонистом, ни додекафонистом, а Стравинский пришел к этому только в глубокой старости, в момент своего полного упадка.

О «сложности и простоте» в искусстве

За последнее время такое противопоставление часто встречается в разговорах об искусстве, в том числе и о музыке. Безобидное и, на первый взгляд как будто, естественное, оно между тем совсем не безобидно. В основе его лежит софизм: «Перестал ли ты бить своего отца?» Как бы ты не ответил на вопрос: «Какое искусство Вы любите, предпочитаете — простое или сложное», — ответ будет далек от сущности искусства, от его смысла (пусть даже тайного!), от его идеи, предназначения.

Такой вопрос обычно задают сторонники так называемого «сложного» искусства, ибо кто же в наши дни сознается в своей «простоте», в любви к простому, простодушному, бесхитростному, «однозначному», несложному? Никто не хочет быть простым, примитивным, все теперь — люди «сложные». Прокламируемый

интерес к «сложному» заменяет собою интерес к «глубокому». И делается это сознательно!

Глубина, если она действительно есть в произведении, никогда не бывает пустой, на то она и глубина, то есть тайное, скрытое зерно, если угодно, истина, которая всегда ценна. Между тем «сложное», само по себе, не есть ценное. Есть много «сложного», но совершенно пустого, есть и «простота — хуже воровства».

Одним словом, ни простота, ни сложность сами по себе не представляют ценности. Однако же говорят «Божественная простота», например, о Пушкине. Но я никогда не слыхал, чтобы говорили «Божественная сложность». Возможно, что весь огромный мир — очень прост для его Создателя, ведающего законы, по которым он движется, или, как теперь модно говорить, ведающего его механизм. Но для человека он таит в себе мириады загадок (отвлечение).

Отчего же не говорят «Божественная сложность»? А вот отчего: Искусство, т. е. содеянное человеком, в особенности «сложное», несет на себе печать его разума, «измышленности», и чем ни сложнее, тем «измышленнее». «Измышленная простота» не особенно интересна, наоборот, чем ни сложнее, тем «измышленное» интереснее. Простота же ценна тогда, когда она появляется как следствие неожиданного озарения, откровения, наития, вдохновения, не разумного, а духовного, Божественного начала. Только такая вдохновенная простота, внезапное проникновение в истину, в «тайну» мира, вот что ценно. Сложность есть понятие человеческое, для Божества — мир прост. Вот почему мы говорим «Божественная простота» о творении человека, когда оно *просто,* когда с него снята поверхностно окружающая его оболочка «сложного», затрудняющего нам видение истины, зерна, Божественной сущности мира. При созерцании такого искусства человек испытывает чувство облегчения, успокоения души, восторга, исходящего от сознания прикосновения к Высшему началу.

Никто теперь не хочет быть простым, что понимается как «примитивным». Жизнь теперь сложная, как будто она когда-либо (хоть один день в истории!) была простая! Век сложный (время сложное). Считается, что все в мире усложнилось.

Написано плохо, но мысль верная!

* * *

«Простая» поэзия, «простые» слова, например, «На земле живут лишь раз»[24], способны вызвать в человеке целую гамму чувств, бесконечное количество ассоциаций, углубление в свой мир, в свое прошлое, в жизнь и т. д.

«Сложная» поэзия напоминает сделанную, «искусственную» игрушку, вызывающую желание узнать, как она сделана, как движется, как управляется и т. д. Можно, бывает, принять к сведению мысль автора (расшифрованную!), как правило, не богатую душевно, а подчас и мелкую.

Есть ли поэзия — трудная для восприятия и в то же время богатая мыслью и чувством? Есть, конечно. Не знаю только, самая ли это лучшая на свете поэзия.

Недаром Пушкин говорил: «Поэзия должна быть немного глуповата», т. е. не перегружена сознательно, легка, воздушна, пронзительна.

1980 год

Возвращение к традиции — это всегда акт революционный, акт протеста против того, что существует рядом, как традиция (выдающая себя за новизну и новаторство).

* * *

«Человеку, ничего не сделавшему, трудно верить на слово, особливо, когда его суждения так легковесны и проникнуты духом нетерпимости...»

Гоголь — «О движении журнальной
литературы в 1834—35 году»[25]

«Детский альбом»

Вступление — образное мышление, своеобразный колорит, русское, мелодизм, гармоническое богатство, законченность формы, поэтичность.

* * *

Переписка хоров

2 Есенин <*Два хора на слова С. Есенина.* — А. Б.>

Прокофьев (Военная песенка, Балалайка, Озерная вода, Частушки, Про бороду. *Запасные*: [Рыбаки на Ладоге, О гражданской войне]

Леб<яжья> канавка

Тетрадь 1978-1983

Союз композиторов давно перестал быть организацией, занимающейся творческими проблемами. Тот смысл, который вкладывался в дело его организаторами, — утрачен.

Он (Союз) превратился в кормушку для рядовых композиторов и в гигантскую организацию самопропаганды и творческого самоутверждения для его энергичных руководителей-функционеров. Они держат при себе целые штаты людей, работающих для славы своих патронов.

Их послушные клевреты сидят во всех учреждениях, руководят почти [всей] музыкальной жизнью страны: государственными заказами (огромные деньги),

концертными организациями; свое издательство, музыкальные отделения Радио и TV, собственная и общая! печать.

Есть опасность превратить Государственные организации в филиалы Союза композиторов, управляемые предприимчивыми безответственными функционерами Союза композиторов, через послушных посаженных ими людей, занимающих ответственные посты в советских учреждениях.

В их руках — пропаганда за границей, где они проводят по несколько месяцев в году, представляя своей подчас бездарной музыкой нашу культуру и искусство.

Это переродившаяся организация, которой управляют ловкие дельцы, требующие себе с антрепризой непомерных почестей. Им курится непомерная лесть, вызывающая недоумение и отвращение у человека со... <*неразборчиво.* — А. Б.> вкусом.

Хоровые сочинения[1]

1) Пять хоров на слова русских поэтов[2]
2) Два хора на слова С. Есенина[3]
3) Три хора «Царь Федор Иоаннович»[4]
4) Концерт памяти А. А. Юрлова
5) Три миниатюры[5]
6) Три пьесы из Детского альбома[6] 20 хоров
7) Пушкинский венок[7]
8) «Ночные облака» кантата на слова А. Блока
9) «Ладога» хоровая поэма в 6 частях, сл. А. Прокофьева Ш) Песни безвременья[8]

Разное

Из русской классической поэзии

Если жизнь тебя обманет...
Где наша роза... | Пушкин[9]
Луга

Орг. Осень Тютчев[10]
Горе А. К. Толстой[11]
Песня Некрасов[12]
3 Гимна Родине Наш Север
Русское сердце Сологуб[13]
Грусть просторов

Метель Есенин[14]
Клен
Лебяжья канавка Браун[15]

Орг. Слева поле А. Прокофьев[16]
Орг. Лапотный мужик Орешин[17]

Родина — Россия

* * *

Самый воинствующий, самый злобный «авангард» — это запоздалый советский авангард.

* * *

Театры, оркестры. Государственные заказы, собственные дома отдыха, дома творчества, лечение. Миллионы народных денег на этих прихлебателей.

* * *

Дела музыкальные

Журнал. Журналы.

Информация=Правда.

Мои заметки могут показаться в достаточной степени субъективными. Так оно и есть.

Я исхожу прежде всего из своего композиторского опыта, из своих многолетних раздумий.

* * *

Народное – которое способно восприниматься нацией целиком и само адресовано народу / нации как целому.

Сословное искусство — адресуемое наднациональной элите, своего рода «сливкам общества» или, как их называл А. Блок, «подонкам общества»[18].

Масловской[19]

Должен быть освещен зигзагообразный путь: Начало (нащупывание пути) Обучение (влияния) (Обретение своего пути). Пушкинские романсы + Пастернак[20], одновременно с этим инструментальные произведения, фортепианные вещи, соната и др.

Далее уход в сферу инструментализма (камерного), к неоклассическому стилю, изучение Стравинского, Риети, Берга, влияние Шостаковича, попытки в области симфонизма (неудачные).

Начало 50-х годов, возвращение к вокальной музыке, к эпическому! («Страна отцов»).

Одновременно с этим большое количество театральной музыки, развивавшей образное мышление.

Динамизм. Чувство кульминации. Патетика. Отсутствие предвзятых форм.

* * *

Искусство нашего века несет большую ответственность за то, что оно настоятельно и талантливо проповедовало бездуховность, гедонизм, нравственный комфорт, кастовую, интеллигентскую избранность, интеллектуальное наслажденчество и еще того хуже: упоенно воспевало и поэтизировало всякого вида зло, служа ему и получая от этого удовлетворение своему ненасытному честолюбию, видя в нем освежение, обновление мира. Все это, несомненно, нанесло огромный вред человеческой душе, понизив уровень ее духовного насыщения до минимума, почти до нуля.

Дело добра могло бы казаться совершенно безнадежным, ибо души, подвергшиеся столь сильной обработке и омерщвлению, воскресить, пожалуй, уже невозможно. Но мудрость жизни заключена в ней же самой: новые поколения приходят в мир вполне чистыми, значит, дело в том, чтобы их воспитать в служении высокому добру. Неимоверная сила, которую обрело зло в искусстве, зависит в значительной мере от захвата им способов самоутверждения, саморекламы, самопропаганды, т. е. прессы, критики, учебных заведений, антрепризы и т. д.

Один лишь театр, концертный зал, журнал или газета, профессор в консерватории может приносить уже много пользы (хотя бы и один). Ибо он сеет семена добра, и нельзя себе представить, чтобы все они погибли.

Зло старается изолировать, ошельмовать, уничтожить или опорочить таких людей... Но так бывало часто и раньше (если не всегда). Однако нынешнее время — особо «злостное».

Моя музыка — некоторая маленькая свеча «*из телесного воска*»[21], горящая в бездонном мире преисподней.

Разумеется, всех ревнителей «модерна», «музпрогресса» и т. д. нельзя записать в адепты зла, нет! Многое здесь идет и от непонимания, от легкомыслия, от инерции, от желания успеха, которое лежит в основе «творческой посылки» многих композиторов, в том числе и талантливых.

Правда возникает в искусстве часто как новое, как озарение, открытие.

Она дает толчок движению какого-либо вида, типа или жанра сочинительства (а может потом и захватить другие жанры и виды его). Талантливые люди развивают опыт открывателя, многочисленные эпигоны доводят его до штампа, до абсурда, до ЛЖИ.

Иногда, однако, ложь (т. е. исчерпанность правды) может перейти в каррикатуру <sic!>, в новый вид искусства, негативный, как правило. Однако это может быть искусство, а не эпигонство.

Примеров тому много: самый феноменальный, конечно, «Дон Кихот», возникший как пародия на рыцарские романы. Но это, однако, — исключение.

Обычно это — каррикатура <sic!>.

Таков и Аристофан.

Правда (великая) в искусстве возникает на недолгое время (в смысле работы художников). Эсхил, Софокл и Еврипид, Могучая кучка в России, Буря и Натиск, французский импрессионизм, давший сразу ряд гениев и постепенно сошедший в

ничто, хотя на волне успеха почти 100 лет процветала куча изобретательных ремесленных ничтожеств.

Эта мысль важная, требует развития.

* * *

Предвзятые музыкальные формы и театр. Их несовместимость. Подмена «симфонизмом» подлинной театральности, глубины образа, актер превращается в манекен, действующий под музыку. Получается грузный, перенасыщенный, фальшивый драматический театр.

* * *

Как ни крути — искусству в нынешнем, буржуазном обществе отведена роль жалкая. Оно — принадлежность комфорта, не более. Но художнику воздается слава и честь, а главным образом *деньги* (они же *бог* и *свобода).*

Имеешь деньги — ты свободен, можешь делать, что тебе угодно, никто тебе не мешает, плати только.

А если кто мешает, — за деньги можно сделать — чтобы не мешали.

Были бы у меня денюжки <sic!>, купил бы я себе дачу, жил бы припеваючи, отдохнул бы хоть немного, а потом опять за работу.

27/V1980 г.

К мыслям Гаврилина[22]

В фольклоре заключено эпическое, народное мироощущение и это мироощущение живет в Русских до сего — дня!

В таком мироощущении скрыт подлинный, самый высокий трагизм, безыстерическое и надличное страдание, без выпячивания страдающей души, без гипертрофии выражения, но оттого производящий еще более сильное впечатление и особенно глубоко западающий в сердце.

Натуралистическое впечатление от многозвучного симфонического опуса, бомбардирующего тебя множеством сильных звуков, часто остается в зале филармонии, уже при выходе на улицу после концерта рассеивается, исчезает.

Впечатление поэтическое от скромной малонотной песни иной раз глубже западает в сердце и сидит в нем как заноза, которую не вытянуть иногда во всю последующую жизнь.

Хорошая, важная мысль и фраза. <...>

* * *

Иг. Слепневу[23]

Поэтическое образное мышление, самобытность языка, своеобразие стиля — в этом роде. Русский колорит, мелодизм, гармоническое богатство и своеобразие.

Законченность формы. Имеют художественное значение кроме чисто инструментального.

Партиту. С чем дать?

Моцарт и Сальери

Любопытно, что Пушкин сделал трактирного скрипача — слепым. Это — тонкая, гениальная деталь! Он играет не по нотам, а по слуху. Музыку Моцарта он берет, что называется, из «воздуха» — который как бы пронизан, пропитан ею.

Если сказать просто: *дар мелодии,* вот тот божественный дар, которым наделен Моцарт и который отсутствует у «жрецов» искусства вроде Сальери, владеющих тайнами и ухищрениями мастерства, умением, формой, контрапунктом, фугой, оркестром, но лишенных дара вдохновенного мелодизма, который дается свыше, от природы, от рождения.

У Твардовского... о словах: *«Им не сойти с бумаги*!»[24] Ноты Моцарта именно сошли с бумаги — они парят в пространстве, их слышит слепой скрипач.

Булгарин, Греч, Сенковский, Каченовский.

Важнейшая мысль Пушкина: Сальери — итальянец, чужой коренному национальному духу, иностранный специалист.

О Есенине. Также некоторые поэты ненавидят Есенина, у которого есть стихи, любимые самыми «простыми» людьми.

О зависти Сальери к Моцарту

Ее причина. Чаще говорят, что в профессиональной зависти меньшего таланта к более крупному. Это не совсем верно. Дело совсем в ином. Не завидует же Сальери Гайдну, великому композитору, напротив, упивается «*дивным восторгом*»[25], слушая его музыку, и наслаждается ею, как гурман, как *избранный* — (вот в чем дело!), не разделяя своего восторга с толпой низких слушателей.

Не завидует же он Великому Глюку, новатору, направившему музыку по новому, дотоле неизвестному пути, и Сальери бросает свою дорогу и идет за ним, смело, убежденно и без колебаний. Не завидует он и грандиозному успеху Пиччини, кумиру Парижа.

(Его возмущение вызывает слепой скрипач.)

Народность Моцарта — вот с чем он не может помириться. Народность Моцарта, вот что вызывает его негодование и злобу. Музыка для избранных, ставшая и музыкой народной.

Вот что вызывает гнев и преступление Сальери. *Чужой* — народу, среди которого он живет, безнациональный гений, становящийся злодеем для того, чтобы утвердить себя силой, устраняя связующее звено между искусством и коренным народом.

Стремление утвердить себя (свое творчество) силой, не останавливаясь перед злодейством, это мы видим на каждом шагу и особенно много этого в наши дни, когда художественное творчество стало важной частью общественного сознания.

Борьба с Моцартом, это борьба с национальным гением. Шопен, Есенин, Лорка, Петефи.

Это не значит, что Моцарт все это осознает. В противовес Сальери он мало рационалистичен в истоках творчества, поет как птица, вдохновение занимает громадное место, божественный дар вдохновенной мелодии, чему никогда нельзя никак научиться, что дается от природы, *от Бога.* Вот на *него-то* и сетует несчастный Сальери в первых словах пьесы.

* * *

11/X-80 г.

Симфоническая рутина наших дней расплодилась до бесконечности, до невозможности, она заполнила собою все концертные эстрады, проникла в театр, в балет и оперу, механическая, мертвая сама — она умерщвляет и другие жанры, все, к чему она прикасается, становится мертвым. Идея этого искусства есть смерть, и она поразила всю музыку.

Спасение искусства заключено *в вере в чудо воскресения,* т. е. в идее, лежащей вне самой музыки, ибо новая музыка мертва не только сама по себе, мертва — идея, ее рождающая.

* * *

Духовное, душевное содержание музыки нельзя заменить умозрительным движением звуковой материи, нельзя заменить никакой игрой фантазии, ибо без внутреннего душевного движения игра фантазии превращается в сухую комбинаторику.

Современное искусство, приходится это повторить, больно бездушием, бездуховностью, неважно, простое оно или сложное, примитивное или замысловатое, наши Денисов, Щедрин и Пахмутова одинаково бездуховны.

Их роднит — пустота души.

Моцарт и Сальери (продолжение)

Гений — не есть превосходная степень таланта. Это совсем иное понятие.

Талант — пластические способности, умение, мастерство, рациональное (*«ухищрение злобы»,* по выражению Глинки).

Гений — дух творчества, наитие, озарение, откровение, способность общения с высшей силой, получать от нее первотолчок, а не придумывать его. Талант – организация. Гений — стихия. Он часто – рудиментарен.

Талант и Гений существуют одновременно в творческой личности. Иногда они находятся в пропорции, в гармонии. Тогда возникают грандиозные миры

бетховенских фортепианных сонат или симфоний, Сикстинская капелла Микеланджело, Шекспир. Величие духа соединено с совершенством: Шуберт «Зимний путь», Шуман «Карнавал», Шопен. Но может быть грандиозность посыла и зияющие промахи в осуществлении. Мусоргский. Ошибки в оркестре в 9-й симфонии Бетховена.

Блок

Мышление Блока антисимфонично. Это не логика рассуждений или поступков, а духовное прозрение.

О его театре

Тот поворот к правде жизни, к поэтическому реализму, который Блок совершил собственно в поэзии, создав новое понимание ее, не удался ему в театре, где он остался внутри «общепароходного» символистского «театра» и мира образов.

Логика ему была противопоказана, его удел: озарение, вдохновение, прозрение.

«И в песне изошла...»[26], пророческие слова, о самом себе.

Блок не примыкал ни к какому литературному направлению, ибо символизм не был чисто литературным направлением (в противоположность акмеизму, футуризму и т.д.), что сам Блок неоднократно подчеркивал, называя символизм миросозерцанием, мироощущением.

Его гений был открыт мировой культуре, великому в ней, и поэтому он никогда не мог замкнуться в рамках чисто литературной школы и направления (вот чем он напоминает Пушкина, подобен ему). Это свойство исключительно крупных дарований.

«АСМ» и «РАМП» <sic!>[27]

Существовавшие в конце 20-х — начале 30-х годов музыкальные направления, несмотря на их большие внешние различия в их платформе, были в сущности родственными. Их объединяла ненависть к Русской традиции, к Русской культуре, которая объявлялась исчерпанной, недостаточной, изжившей себя, помещичьей буржуазной, «национально-ограниченной» и т. д. и т. п. В сущности же — ненависть вызывало духовное или, как позднее говорилось (об опере), «ораториальное» начало. Второе направление проповедовало сознательную бездуховность. Первое же, РАПМ, было связано с <*фраза оборвана.* — А. Б.>

Разница была в том, что одни пытались заменить ее агитпесней, самого примитивного, «кабинетного» толка, «безнациональной» по языку, другие — копиистскими образцами «технической» музыки на западный манер, вроде «Завода» Мосолова или худосочных «Афоризмов» Шостаковича и т. д.

«Советская музыка»

Пафос журнала в борьбе с русской культурой и русской традицией, шенбергизация[28] советской музыки.

Редактору журнала «Советская музыка» тов. Ю. С. Кореву

Юрий Семенович,
за последние более чем полугода я в третий раз обращаюсь к Вам с просьбой, на этот раз категорической, снять мое имя из списка членов редколлегии, помещаемого на страницах журнала. Уже много лет я не получаю из редакции никаких материалов и не могу нести ответственность за курс журнала, целиком определяемый редакцией и противоречащий в значительной степени моим взглядам на современный музыкальный процесс.

Г. Свиридов

* * *

Условия жизни в нашем социалистическом, планируемом государстве, обладающем неслыханными возможностями, дают возможность, используя их, принести немалую пользу искусству, двигать его вперед. Важно только двинуть его в *правильном* направлении. Но и движение в неправильном направлении тоже может принести пользу, станет ясно (через некоторое время), что мы идем не туда, уперлись в тупик.

Грандиозная свобода эксперимента, масштабная по-нашему, по-русски, по-большевистски. Режиссер Покровский — «освободить оперу от ораториальности», т. е. от духовного начала. Надо сказать, что многоопытный режиссер во многом здесь преуспел. Особенно мешала ему русская опера, как раз до краев наполненная этим ораториальным, хоровым, народным началом, народной духовностью.

Его идеал музыкального театра — это «мюзикл» американского типа, скверный драматический театр с прикладной, неважно какой музыкой. Скверный, потому что актеры в опере учились и должны прежде всего петь.

Он идет в своей работе не от «литературы» как искусства слова и уж совсем не от музыки, к которой он глух как стена, а от сюжета, от фабулы, от примитива, *от интриги, действия, от занимательности, а не от содержания,* выраженного в слове от автора, в диалоге.

Об опере

Возрождение оперы (если оно может произойти) возможно скорее всего при условии возвращения к элементарным формам музыки: песне, танцу, шествию, хору и т. д.

Эти формы, естественно, должны быть насыщены *новой* жизнью, а это дело самое трудное для искусства (насыщение его жизнью), которое под силу только выдающемуся и самостоятельно мыслящему таланту.

Некогда всесильный симфонизм, давно уже омертвевший сам — умертвил и оперу, куда он проник.

Примерно с начала 10-х годов XX века были предприняты попытки (вполне здоровые) насытить оперу элементами драмы, чтобы освободить ее от излишней статуарности, статичности, ораториальности, от элементов духовного начала искусства, столь свойственного в особенности классической русской опере.

Я имею в виду режиссерскую практику Лапицкого, Станиславского, Немировича-Данченко, Баратова, Смолича. Эти высокоталантливые режиссеры осторожно сводили оперу с драмой, уважая природу музыкального искусства (так же как и драматического!), чувствуя, если можно так сказать, душу музыки и находясь во власти ее обаяния.

Дело Мейерхольда — зрелище, поэтому текст, слишком сильный и значительный, ему мешал, ему надо было все время «движение», события (всего бы лучше детективный роман), а не состояние, внутренняя жизнь.

Шумиха поднималась изрядная. Вокруг театра (самого по себе искусства «многолюдного») всегда толпится ряд «околотеатральных» людей. Их задача поднимать шумиху: кричать о гениальном «новаторстве» и т. д. В дневнике А. Блока читаем: «постановка (Мейерхольдом) "Электры" — бездарная шумиха»[29].

Излишнее насыщение оперы атрибутами драмы сделало музыку подчиненным, прикладным, второстепенным элементом спектакля, лишило ее какой-либо самостоятельной ценности. Такую оперу или балет приходят смотреть, а слушать во вторую очередь.

Желание приблизить пение к разговорной речи, проистекавшее из естественного стремления освободиться от устаревшей, «фальшивой» условности музыкального языка и найти действительно свежий язык, привело лишь к пошлому натурализму, к трюкам, к штукарству, к тому, что опера стала нестерпимо фальшивой. *Новой условности* найти не удалось. А старая — уже старая!

* * *

Любопытно употребление слова «товарищи» у Пушкина:

«Полтава» — «его товарищи-сыны» — о Петре.

«Не дай мне Бог сойти с ума...» — «Да крик товарищей моих...» — скорбный дом, больница.

«Братья-разбойники» – «В товарищи себе мы взяли булатный нож да темну ночь...»

То же в «Капитанской дочке» у Пугачева — «товарищи».

Слово «товарищ», значение его у людей риска.

7 марта 1978 г.

«Товарищи» — ***общность судьбы***

* * *

22/VII-82 г.

Сейчас, в наши дни, в большой моде искусство первой половины XX века, в поэзии — это Пастернак, Ахматова, Цветаева, Гумилев, Мандельштам, прекрасные настоящие поэты, занимающие свое почетное место в русской поэзии, место, которое у них уже нельзя отнять. Они оказывают (вместе с другими) несомненное влияние на современный творческий процесс.

Творчество этих поэтов, в сущности — *лирическое самовыражение,* личность самого поэта в центре их творческого внимания, а жизнь — как бы фон, не более чем рисованная городская декорация, видная за спиной актера, произносящего свой монолог...

К сожалению, фигуры великанов русской поэзии: Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Блока, Бунина, Есенина, глубоко ощущавших народную жизнь, движение, волнение народной стихии, подчас незаметное и неслышное, и соизмерявших с нею биение своего творческого пульса, как-то отошли в тень. Их громадность кажется подчас преувеличенной, неестественной, нелепой среди окружающей нас жизни. Однако за последнее время в русской поэзии появился ряд очень интересных поэтов. Эти молодые поэты пытаются восстановить и закрепить связь с великой классической литературой.

Менее всего я хочу сказать здесь, что кто-либо из них гиперболизирует свои чувства, сознательно преувеличивает свои размеры, кричит о глобальности, на каждой странице употребляя всуе имена знаменитых людей из «джентльменского набора» нашего времени (а каждое время имеет свой «джентльменский набор», свой «культминимум», как раньше это называлось, состоящий из полутора десятка имен, употребляющийся по всякому поводу и долженствующий свидетельствовать об интеллектуализме автора, а в сущности свидетельствующий, как правило, лишь о недостатке его культуры).

Нет, связь молодых поэтов с великой классикой — связь глубинная, органическая, кровная. Это связь по сути, по существу дела, по содержанию творчества, по сокровенности, а не по манере.

Стилевая перекличка: возврат к глубокой простоте, простоте, над которой надо думать и которую надо почувствовать, отказ от всякого эффекта, от всяких «модернистских завитушек», от эстрадного кликушества, никакой демагогии. Выстраданное сердцем слово, глубокая мысль, чувство Родины как целого — вот приметы этой поэзии. Ей свойственен пламенный романтизм, неотделимый от подлинно национального искусства, и это — *то новое,* что несет в себе молодая поэзия. Отсюда ее возвышенный тон, строгий и лишенный какой-либо выспренности, острое ощущение нашего времени, не в деталях и частных приметах, а во внутреннем ее движении.

Отсюда — ощущение жизни не только по касательной, не только — сегодняшнего дня, но и чувство истории, чувство движения, чувство неразрывности и бесконечности жизни.

Если говорить о преемственности этих молодых поэтов, то влияние русской классической поэзии, в ее высоких образцах, здесь несомненно. Легко можно найти перекличку с Тютчевым, Некрасовым, Есениным. Особенно у Н. Рубцова, что нимало не лишает этого поэта глубокого своеобразия в его душевном посыле, в красках его поэзии, с преобладанием *густого* черного цвета, столь характерного для Севера России. Этого пейзажа еще не было в русской поэзии. (См., например, «Наступление ночи»[30].) *(Перечислить стихотворения и поэтов.)*

Этой поэзии чужды какие-либо декларации, «творческие манифесты», и др. игра в искусство, особенно модная в первой четверти [XX] века и культивируемая тогда и теперь. Сама идея «искусства» даже как бы снята и не выпячена в отдельную творческую проблему (бывает ведь, что художник уходит от жизни в «искусство», в его материю, в его субстанцию — «кухню творчества», в «ремесло»)[41], и это есть один из видов невнимания к жизни, характерный для «буржуазности» сознания.

Вот эта «буржуазность» сознания, выражающаяся в наши дни совсем не только в «вещизме», накопительстве, мещанстве, но и в непомерном желании славы, в элитарности и в обособленности «поэтического цеха», чувстве превосходства (ложного!) над мещанином, а по сути своей в таком же мещанстве. У Блока в его пьесе «Незнакомка» (не надо путать с известным стихотворением!) это замечательно показано, что пошлость — одинакова в грязноватой и «демократичной» пивной и в интеллектуальном салоне.

О хоровой музыке, о хоре

Я посвятил большую часть своей зрелой жизни работе в том виде (жанре) музыки, который многие годы третировался, преследовался (вплоть до истребления) и теперь находится в глубоком упадке, большем, чем какой-либо иной род или вид музыки.

Я не говорю уже о симфонизме, ставшем после Революции главным видом музыкального искусства на немецкий лад, в соответствии с общим планом «европеизации» русской жизни под началом представителей онемеченной общины, вкусы, симпатии и воспитание которых и даже фамилии — были немецкими. Не говоря уже о симфонизме концертного типа как жанре и творческой идее и балете, которые активно расцветали и стали знаменем нашего искусства, и опера, и камерная музыка, и особенно, конечно, виртуозничество: пианистов, скрипачей, дирижеров, исполнителей на всех музыкальных инструментах — вплоть до тубы, контрабаса и музыкального треугольника — все это поощрялось, рекламировалось, объявлялось великими художественными ценностями.

Только один вид искусства влачил самое жалкое существование — хоровое искусство. Хор стал принадлежностью самодеятельности, а не высокого

---

41 <*Сверху над этими словами рукой Свиридова надписан вариант фразы. —* А. Б.>: «бывает ведь, что художник уходит от жизни в "искусство", в "ремесло", даже не в смысле его содержания (сюжета), а именно в искусство как "материю", в технику, в сделанность».

профессионального искусства. Такое существовало лишь в оперном театре, для исполнения русского репертуара: «Борис Годунов», «Хованщина», «<Иван> Сусанин» — *тогда...<фраза не завершена.* — А. Б.>

М. А. Булгаков и музыка[31]

Позволяю себе несколько замечаний чисто литературного характера. Разумеется, я — дилетант, но дилетантизм, право, не такая плохая вещь, как утверждают профессионалы-«спецьялисты». В конечном счете мои утверждения можно оспорить!

1/ ЧАСЫ — музыка времени, механическая музыка времени. Символ связи времен и символ уюта, тепла, покоя — старинные танцы гавот, менуэт, спокойное — мерное движение времени «старинное».

2/ РОЯЛЬ домашняя

3/ГИТАРА музыка

4/ОПЕРА; 4А/ОПЕРЕТТА (сниженный жанр)

5/УЛИЧНЫЕ

6/ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

7/ВОЕННЫЕ ПЕСНИ, солдатские, песни среды, ставшие народными, ибо армия была народной.

8/ ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА

9/ДРЕВНИЙ ДУХОВНЫЙ СТИХ

[10] МИСТЕРИАЛЬНАЯ МУЗЫКА «Ночь перед Рождеством», «Всенощная»...

Какое множество музыкальных ассоциаций уже с первых страниц романа (Гоголь, Гофман — который был композитором).

Стр. 14[32] Часы — гавот

Стр. 18 Рояль. «Аида» [Верди], «Баркарола» Чайковского. Очевидно, игралось дома. Быт русской интеллигенции — рояль, сами играли и пели.

Стр. 19 Гитара. «Съемки» — популярная военная (но не солдатская — походная, а щеголеватая юнкерская), офицерская песня, пелась с разными словами, в зависимости от рода войск. После революции пелась с новыми (советскими) словами[33].

Стр. 20 Музыкальная ассоциация возникает и как изображение пейзажа. В окнах настоящая опера «Ночь перед Рождеством» проникает в пейзаж, в его ощущение (музыка проникает в пейзаж).

Стр. 33 Статья Тальберга: Власть Петлюры — оперетка, и даже немецкие оккупанты превратились в оперетку. «Ассоциация», известная для сниженного представления о чем-либо, подобно тому, как «оперетка» — сниженная опера.

«ПИАНИНО ПОКАЗАЛО БЕЛЫЕ ЗУБЫ И ПАРТИТУРУ "ФАУСТА"»...

Это — строго говоря, единственная неточность, надо бы вместо «партитуры» — ноты, или клавираусцуг, или просто — клавир «Фауста», но это слово, очевидно, не подошло — слишком немецкое, неблагозвучное среди благоуханного и редкостного по выразительности русского языка писателя. Но, наверное, писатель это понимает как надо, это из тех неточностей, которые «поэтически» точны[34].

Стр. 34 *«Я за сестру тебя молю».* Слова арии Валентина из оперы Гуно «Фауст»[35]. Первое упоминание музыкального произведения, играющего особую ключевую роль в творчестве Булгакова. «Фауст» как символ «Дьяволиады», пришествия и пребывания дьявола в мире, символ «фантасмагоричности» жизни.

Стр. 34 «*Вечный "Фауст"»* ... цитаты.

Стр. 40 Гитара. Популярная тогда песня с припевом *«Алаверды, Алаверды»*[36].

Стр. 42 «Эпиталама» из оперы А. Рубинштейна «Нерон» — популярная баритоновая ария[37].

Стр. 47 «*Сильный, державный...»* — поют «Боже, царя храни...»

Стр. 50 Как Лиза «Пиковой дамы» — рыжеватая Елена...

«Пиковая дама» П. Чайковского — ассоциация, конечно, музыкальная (оперная), а не литературная. Ассоциации с оперой постоянны.

Стр. 51 Елена о Тальберге: как «бесструнная балалайка»[38]. И это офицер Русской армии... Народное выражение для чего-либо жалкого, ничтожного, народная поговорка, входит в музыкально-ассоциативный мир <миф?> Булгакова.

Стр. 54 Театр «Лиловый негр» — также музыкальная ассоциация, слова из песенки А. Вертинского *«Где Вы теперь? Кто Вам целует пальцы? Лиловый негр Вам подает манто...»*[39].

Стр. 55 *«...По ночам в кабаре играла струнная музыка».* Точная бытовая подробность. Румынские оркестры. Румыны были замечательными ресторанными скрипачами. Пуришкевич:«*Это не нация, это — профессия»*[40].

«В кафе "Максим" соловьем свистал на скрипке обаятельный сдобный румын».

Это бытовая подробность уже опоэтизирована, уже почти образ. Скрипки много и у Блока. *«Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой»*[41]*, «Был скрипок вой в разгаре бала...»*[42]*, «Исступленно запели смычки...»*[43].

Стр. 55 «С *сияющими лаком штиблетами и наглыми глазами тенора-солиста*» — тоже музыкальная ассоциация, символ продажности искусства, куртуазности «жрецов», стоящих в одном ряду с блядями...

Стр. 64 *«...Ой, не ходи»* — начало украинской песни «Ой, не ходи, Грицю...»[44] Через песню — показан социальный слой общества.

Стр. 69—70 «Гармоника...» дана в необыкновенно-возвышенном тоне (наиболее распространенный, типичный, самый народный инструмент, гармошка — символ простонародного). Однако здесь не гармошка — бытовая (и в «Театральном романе»), а гармоника (поэтично, возвышенно). С нею под песню *«Дуня, Дуня, Дуня я, Дунька ягода моя.. .»*[45] входит в рай эскадрон погибших в бою белградских гусар — действие происходит во сне Турбина. Высокий символ русского воинства,

воинского героизма. Беззаветная храбрость. Тут же и «красные», погибшие под Перекопом, потому что это Гражданская война, все погибшие — *русские.*

Стр. 73 Фантасмагорическая картина «Колокольный звон и Революционные песни»: *«Попы звонили в колокола под зелеными куполами потревоженных церквушек*» и т. д. Дни, когда встала «Земля дыбом»[46], пользуясь названием...

Стр. 93 «Военные песни» — «*Бородино»: «Скажи-ка, дядя...»*[47]

Стр. 97 Труба. « *Трам-та-там»* — пел трубач. Библейский инструмент. Инструмент, появляющийся у Булгакова (3 раза) именно так, как он появляется в симфоническом оркестре в особых случаях, торжественных, траурных или трагически величественных.

Если мы представим себе мысленно картину того времени, если мы из сегодняшнего — прислушаемся к ней, то ясно услышим эти звуки: потревоженные и смятенные колокола (или как пишет Булгаков: *«колокола бесились*») и революционные песни. Это и была наиболее мощно звучавшая музыка того времени.

Стр. 114 «*Гай за гаем, гаем,/ Гаем, зелененьким...»* Украинская песня под гармонь[48].

Стр. 126 Черты «оперного злодея». Шполянский похож на «Евгения Онегина» — оперного, театрального, не из <*да лее неразборчиво.* — А. Б.> кажется, пьесы.

Стр. 130 Он же: *«Руки в перчатках с раструбами, как у Марселя в "Гугенотах"»*[49]. Не Русское — ведь и Онегин как *«денди лондонский».*

Стр. 221 Церковное «*Многая лета...».* Церковный хор. Торжественно-народно. В фарсовом виде отзовется в «Зойкиной квартире».

Стр. 225 Слепцы-лирники

Ой, когда конец века искончается,
А тогда Страшный суд приближается.

«Покаянный стих» старинного склада[50]. Реминисценция старинного покаянного стиха, восходящего к глубокой старине, слова ап. Иоанна. Подобные слова и част.<ично?> напев = ср.... <*далее неразборчиво.* — А. Б.> цер.?

Стр. 226 «Музыка колокольного звона»

Дон-Дон-Дон, Дон – Дон – Дон...«*бесились колокола*»! и т. д.

Стр. 228 *«Бо старшины з нами,*
З нами, як с братами»

Песня гайдамаков[51]. Все сражающиеся силы имеют свой музыкальный символ.

Стр. 231 *«Лязгнули тарелки*». Здесь же присутствует духовой оркестр. А в сцене похорон Берлиоза он бьет *«Бумс...».*

Характеристики толпы:

Стр. 234 Толпа — «Интернационал».

Стр. 235 Национальная песня «*Як умру, то поховайте...»*[52]. Толпа. Прекрасная <*далее неразборчиво.* — А. Б.> музыка. *Я,* к стыду своему, не знаю, хотя сам пел.

Стр. 262 Рояль: марш «Двуглавый орел»[53].

Стр. 262 *«Я — демон».* Мефистофель — Демон. Демоническое начало. Оперы: «Фауст» (Мефистофель), «Демон», Полонез <из оперы> «Евгений Онегин», «Ночь перед Рождеством».

«Жить, будем жить...». Популярнейший в те годы романс Р. Глиера, несколько бравурно-салонного характера[54]. Музыка этого автора была особенно распространена в Киеве, где композитор многие годы жил и преподавал в Консерватории.

Ой, жить будем, да и гулять будем!
А смерть придет, (да) помирать будем!

[Псевдо] народная песня-частушка.

Стр. 270 Подобно тому, как был пейзаж из «Ночи перед Рождеством», «Всенощная» — картина ночного мира, имеющая обобщенный характер, сообщающая характер мистерии и вселенский размах происходящим в романе событиям. В моем воображении возникают торжества, величественное звучание большого русского хора.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН

наполнен неизбывной любовью к изображаемому предмету, восхищением и умилением перед людьми со всеми их человеческими слабостями, чудачествами, капризами, которые при всех этих слабостях делают великое дело, творят великое искусство.

Писатель, человек столь необыкновенного ума и тонкости вкуса, избрал единственно возможную форму для своего увлекательного повествования — форму иронического высказывания. Иная форма приобрела бы слащаво-панегирический тон или тон грубого отрицания, что имело место в высказываниях о МХТ.

Стр. 402 В общем ироническом по тону романе и служители музыки (но не само искусство) поданы с иронией. Мимоходом появляется метко обрисованная и очень точно схваченная фигура дирижера театрального оркестра Оскара Романуса.

Образчик оркестрового музыкантского остроумия, очень типичный для тех лет. *«Сэ нон э веро, э бен тровато, а может быть еще сильней»* — типичный образец оркестрового «лабуховского» юмора.

Две фразы из опер Чайковского «Пиковая дама» и «Евгений Онегин».

Стр. 403 Отличить фугу Баха от фокстрота. Впервые появляется «Аллилуйя», фокстрот М. Блантера[55], бывший для Булгакова нарицательным названием. Богохульство в искусстве — целая тема для Булгакова, поэты И. Русаков в <романе> «Белая гвардия», Иван Бездомный с их печальной судьбой.

Римский-Корсаков и Шопен[56].

Увертюру к «Руслану», «Со *Святыми упокой».*

Стр. 284 «Фауст». Постоянное возвращение к теме «Фауста». Ария Фауста «*Проклинаю я жизнь, веру и все науки»*[57].

Стр. 307 Мечты о театре начинаются с музыкальных ассоциаций.

1- я сцена (Дом Турбиных) звуки рояля...

2- я сцена. Мост. Ночь, кровь на снегу, звуки гармоники (народная стихия) подобно тому, как у Блока воплощением народной стихии в его пьесе «Судьбы»[58] стала песня *«Ой, полным-полна коробушка»* из поэмы Некрасова «Коробейники».

«Играют на рояле именно у меня на столе...» — воображаемые, не бытовые звуки.

«К гармонике присоединяются сердитые и печальные голоса и ноют, ноют...» Музыка входит важнейшей составной частью в замышляемую драму.

«Ноты раскрыты... играют "Фауста"». Обязательное проявление в жизни «Дьяволиады».

«С *течением времени камера в книжке зазвучала»,* далее большая цитата, играют «Фауста», потом... до слов «гитара» и т. д.

Стр. 311 Фаворит (Мольер? Очевидно, «Тартюф») — система шифровки: общность согласных букв. Специалист может проанализировать систему словесной шифровки писателя.

Музыка и одеты в костюмы XVIII века.

Стр. 319 *«нежно прозвонили и заиграли менуэт громадные часы в углу»*. Время — ритмичная (танцевальная) музыка, мерный счет времени, поэтический его символ. Символ уюта — мирно текущего времени. Этого можно было бы и не заметить. Булгаков это — подчеркивает. «Музыкальность» всего происходящего и самого ВРЕМЕНИ. Все происходящее имеет ритм, имеет интонацию. А интонация — первооснова музыки!

Стр. 321 Звон часов — райские звуки!!! Недаром на стр. 321 он говорит, [что] звон...

Сам театр — это рай, место блаженства, так же как и утраченный дом, где прошло детство.

Цитата «*Играйте мою пьесу»* и т. д. *«Слушать звон часов...»*[59] Символ невозвратно ушедшего уюта, покоя, недаром мастер наслаждается покоем, вечным покоем.

«ЗОЙКИНА КВАРТИРА»

Все начинается с музыки. Весь двор играет, как музыкальная табакерка.

1. Начинается Сатанинским гимном золоту, гимном торжествующего Мефистофеля, утверждающего: *«На земле весь род людской...»*

Опять «Фауст» = в общей концепции Булгакова «фантасмагоричность» мира. ДУХ МЕФИСТОФЕЛЯ – СРЕДИ НАС. *Тут же бытовая музыка — полька, исполняемая на гармонике.*

2. Рахманинов — *«Не пой, красавица, при мне...». Я* долго думал, отчего взят этот изумительный романс, жемчужина русской лирики. Ключ — в словах: *«Другая жизнь и берег дальний»,* о чем мечтают герои пьесы: Обольянинов, Зоя Пельц, китаец Херувим, домработница Алла Вадимовна и даже кухарка Манюшка, что мерещится всем. Не говоря уже об Аметистове: «*Покинуть край, где мы...»*

3. Китайская песня. Музыка, замечательно характеризующая *тип чувствования. Гандзалин,* парафраза имени знаменитого в те годы китайского генерала Чжан-цзо-лина, имя которого не сходило с газетных страниц.

4. «*Вечер был, сверкали звезды/ На дворе мороз трещал...»,* отрывок жестокого романса[60]. Музыка предваряет выход Аметистова. Новый герой пьесы появляется с музыкой.

Вход Аметистова — он продолжает романс, все иронично... Судя по всему, авторы популярных юмористических романов были хорошо знакомы с творчеством Булгакова: Обольянинов, обломок старого мира — Воробьянинов. Не говоря уже об Аметистове. И Остап, и Воробьянинов также мечтают «*Покинуть край, где мы так страдали...»*[61].

5. Восклицание Аметистова: *«Итак, мы начинаем!»* Очевидно, на сцене это надо петь, это цитата, конец пролога из оперы «Паяцы». Динамичная фраза.

Движение в театре: Ревизия Русской литературы, приспособление ее для других целей, чем она была предназначаема ее авторами.

Все смешалось, любой из деятелей современной режиссуры почитает себя вправе делать что угодно с творениями классиков, которые когда-то почитались великими, неприкосновенными.

Боже, сколько издевательств претерпела царская цензура за свое вмешательство в литературу, а это вмешательство совершенно ничтожно рядом с тем, что творят современные деятели театра с попустительства Государства и при отсутствии всякой критики!

6. Во дворе «*Многая лета...»* (не бытовой, а символический музыкальный знак). Все носит пародийный, фарсовый характер.

АМЕТИСТОВ. Развитие линии Гоголя лишь отчасти Хлестаков, который совсем не такой большой плут и врет не сообразуясь, но больше всего колесящие по беспредельной России в поисках наживы ИГРОКИ, беспощадные, «фантасмагорические» пройдохи и, отчасти, плут Тарелкин, с которым его роднит неудачничество, жулик, плут-неудачник.

Хлестаков — не плут и врет, не сообразуясь с обстоятельствами, а как-то «космически», без прагматизма, ибо его ложь – ЗАМЕТНА (например, Городничему, который даже находит ей оправдание в том, что *«ни одна речь не говорится не прилгнувши»).*

Современные драматурги все понимают и многое знают, хорошо устраивают свои дела. Получают гигантские барыши, деньги в советских знаках и в валюте, они понимают, как надо писать, но не имеют таланта, чтобы это делать так, как делали Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин или Булгаков.

7. Голос во дворе: «*Покинем край, где мы так страдали...»* Тома, «Миньон»?[62] Оперная ария, данная в ироническом контексте.

7/8. Алла: «Зойка, вы — черт».

8. Музыка «Ателье» — целая танцевальная сюита, Вальс, Бостон, Русская, очевидно, — фокстрот.

В этой изумительной, полной драматизма пьесе использованы приемы ревю, фарса, мюзик-холльного обозрения, предтеча нынешнего (будущего) стриптиза, наконец, целая танцевальная сюита: фокстрот, вальс, бостон, «русская» и др. танцы, выбор которых предоставлен фантазии режиссера.

Тут не просто нужна музыка к пьесе, а целое действие должно быть поставлено на музыке. Музыка должна нести весь ритм действия, колебание этого ритма. Как музыкальные портреты.

Находки Булгакова. Грандиозный образ <Аметистова>... Подобный образ мог возникнуть лишь на сломе эпохи, в момент нарушения закона, по которому жило общество, и отсутствия законов, по которым ему надлежит жить далее.

Колоссальный образ Аметистова — потрясающий своей силой и масштабом. Вспоминаются тут и гоголевские «Игроки», также исчезающие, как дым, и немножко безобидный Хлестаков, и Кречинский, и Тарелкин (с его: «*Судьба, за что гонишь!»*[63]*)*, и вообще Сухово-Кобылин с его демонической силой зла и накалом страстей. Однако в пьесе Булгакова накал страстей доведен до высшей степени ярости, речь идет о жизни и смерти, контраст предельно велик. Все обуреваемы мечтой о наживе, о заграничной «сладкой жизни» от графа Обольянинова до китайца-прачки с ироническим прозвищем Херувим. Все полно химеры, дьявольской иронии.

Вместе с тем все реально, нет никакого сознательного «абсурда», манерности, кривляния, шаржирования, хохмачества и острословия. Абсурдность подобного существования должна прийти в голову самому зрителю, если он хоть немного способен мыслить. В этом и есть разница между великим — классическим и «манерным» искусством, которое лишь эгоистично, самовыразительно. Тогда как классическое искусство трагично и поучительно. Но поучение это не заключено в каких-либо специальных сентенциях, обращенных к зрителю, оно запрятано на дне самого искусства, на его глубине, и доступно лишь тому, кто проникает (сумеет заглянуть) в эту глубину.

«Клоп» Театра Мейерхольда — от полемики, вызов «*Чайке»* МХТ, на смену птице — насекомое. Разряд *анти-искусства,* возникающего обычно из полемики, из злобы дня и просто из злобы. Искусство, в возникновении которого лежит не глубокая душевная идея, а полемика. В данном случае полемика с МХАТ, с русским психологическим театром — замена его театром «агитационным», «идейным» театром. В «*Чайке»* же — множество идей, ибо *она — отражение жизни!*

Идея, заданность подменяют саму жизнь. Именно в этом беда современного театра, когда на сцене мы видим не великих художников, чье величие доказано временем и каких — единицы в истории человечества, а видим ставших впереди и заменивших их собою многие десятки предприимчивых теадельцов.

«Зойкина квартира» в сборнике «Современная драматургия»[64] среди убогих, кошмарных пьес, наглых, ничтожных, лживых критических статей и подхалимских театральных анекдотов, среди грязи и человеческих отбросов — крупный золотой самородок: «Булгаков». И это — первое издание произведения великого русского писателя! Как нехорошо, как стыдно нам должно быть *всем!* Но, Боже мой, какое падение литературы, вкуса, падение требовательности.

Когда эта пьеса была создана, в журнале, где она могла быть напечатана, могли оказаться все-таки пьесы А. Толстого, Леонова, Вс. Иванова, я уж не говорю, конечно, о прозе тех лет, все-таки это был уровень литературы. Проза хорошая есть и сейчас, так же как и редкие стихи. Но театр наших дней... Это — ужас, наглость и какая-то всеобщая бездарность. Падение дошло *до нулевой отметки.*

Булгаков, Нестеров и Корин — три великих русских художника ощутили, в чем пафос современных им событий, минуя национальные, сословно-социальные проблемы и всякие иные, они увидели самую суть, корень вещей, духовный смысл происходящего, определяющий все строение новой жизни, строение общества.

Дьявольское овладело людьми настолько, что сам дьявол удивлен этим и благодарит людей за исповедание веры в него.

Воланд не примитивный носитель, совершитель зла, он делает так, что люди сами начинают творить зло.

Благосветлов — Добронравов, система шифровки. Это не значит, что здесь изображался сам актер Добронравов. Но у Булгакова была своя система шифровки, как, например, у Толстого, Достоевского, Чехова. Весьма возможно, что какая-либо фамилия кого-либо из прототипов носила в себе что-либо специфически «музыкальное».

ФаДееВ = ЖелДыбин, «Д» = опорная буква.

Благосветлов = Добронравов, Всеволод Вишневский = Мстислав Лаврович= вспомнить, что есть лавро-вишневое дерево.

Какие-то зримые черты, характерные для людей, которые послужили Булгакову прототипом для создания этого образа: «лысина», «огромные роговые очки». Нет случайного и в имени, и в фамилии. Очевидно, собирательный портрет.

МУЗЫКА В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Трое из героев романа носят музыкальные имена.

Стр. 1 М. А. *Берлиоз*

Вряд ли случайно имя этого действующего лица. Не берусь окончательно судить, почему Председателю МАССОЛИТА дана такая фамилия. Возможно, (во-первых) конечно, что здесь в этом собирательном образе суммированы какие [-то] зримые черты литературных современников, например, схожесть звучания фамилий (Аве/>БАХ). Какие-нибудь фамилии, вызывающие музыкальные ассоциации. Однако же Берлиоз — автор «Фантастической симфонии», герой которой

влюбляется в женщину, совершает ради нее преступление и кончает свою жизнь на эшафоте, где ему отрезают голову. На шабаше у Сатаны он видит свою возлюбленную в образе ведьмы.

Согласитесь, здесь возникает много ассоциаций с романом Булгакова: имя Берлиоз, отрезанная голова, бал у Сатаны, возлюбленная — ведьма... Мало того. Берлиоз — автор знаменитого произведения «Осуждение Фауста», в котором есть музыкальное изображение *скачки* и низвержения в преисподнюю «Пандемониум» Фауста с Мефистофелем, где их встречает хор демонов бесовским гимном на тарабарском наречии «Ури-Мури Карабрао...». Именно Берлиоз открыл для музыки этот дьявольский мир. Влияние его на русскую музыку было очень велико, именно под прямым воздействием Б<ерлиоза> создана, например, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. «Беснование» в Хованщине, подобные элементы у Римского-Корсакова...

...[нет] строго какого-либо прямого уподобления, однако, несомненно, в фамилиях действующих лиц литературной среды, несомненно, трансформированы какие-то реальные персонажи того времени.

...Но имя Берлиоз может вызвать и прямые литературные ассоциации с фамилией какого-либо деятеля того времени, в которой мог присутствовать музыкальный элемент. Как знать? Несомненно, образ этот собирательный как с внешней стороны: лысина, толстые роговые очки и пр.

БЕС МУЗЫКИ

Любопытно также, что Коровьев выдает себя за бывшего регента и руководит хоровым кружком. Здесь, несомненно, [есть] очень многозначительный намек на то, в чьи руки попало хоровое искусство.

Безмолвная труба на спине у Всадника, блестит на солнце.

Само явление Сатаны совершенно не случайно происходит именно на *Патриарших* прудах, переименованных в Пионерские.

Радио — ритм города.

КОНЕЦ 4-й ГЛАВЫ

«Из всех подворотен, с крыш, с чердаков, из подвалов...
хриплый рев Полонеза из оперы "Евгений Онегин"»

Тема русского гения, совершающего открытия: «Роковые яйца», «Собачье сердце» *...(далее неразборчиво.* — А. Б.) в гениальности Стравинского... (*слово неразборчиво.* — А. Б.)

Красноречивые фамилии

Любопытно, что в списке поэтов МАССОЛИТА есть фамилии Богохульский, Шпичкин, Адельфина Буздяк, ср. И. Русаков (из «Белой гвардии»), Ив. Бездомный,

автор поэмы о Христе. Их ужасная судьба. Богохульский — Маяковский, ассоциации путем фонетического сходства.

Стр. 476 Джаз, фокстрот «Аллилуйя», музыка М. Блантера (кажется)[65]. И джаз (музыка Воланда), так же как симфонический оркестр, носитель демонического начала. Здесь нет только хоровой музыки, о ней пойдет речь дальше.

Стр. 494 Воланд, «*Вот и я!*» Выход Мефистофеля в опере «Фауст»[66].

Булгаков сам называет Стравинского гениальным врачом. Влияние А. Белого: гениальный врач.

Стр. 504 Доктор Стравинский — тема Русской гениальности, новатора, русской гениальной личности: + «Роковые яйца» + «Собачье сердце».

Тема денег — «Зойкина квартира». Тема Иуды.

Стр. 547 Конец представления в «Варьете». «*Невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш*».

Стр. 551 Вопрос Мастера: «*Может быть, Вы даже оперы "Фауст " не слыхали*?» Материализация духа дьявола: страшная тема власти Денег, накопительства, зловещий образ Иуды-менялы из лавки, продавшего Христа из выгоды.

Стр. 586 «*Там груды золота лежат, мне одному они принадлежат*» — Герман из «Пиковой дамы»[67].

Три действующих лица названы «музыкально»: Берлиоз, Стравинский, Фагот — в человечьем облике бывший регент Коровьев. Второе имя — среди людей (что называется, «в миру»), первое имя — дьявольская кличка.

Хоровое искусство состоит под покровительством Фагота.

Стр. 607 «Бывший регент» Коровьев организует хоровой кружок. Все начинают петь: «*Славное море, священный Байкал...*» Многозначительный намек на новые функции хорового искусства, на его дьявольское перерождение.

Стр. 630 Во время распространения чертовщины снова появляется фокстрот «Аллилуйя» (один из примеров богохульства), под который танцует Сатана в образе большого воробья. Это сам Воланд — *прихрамывал на левую ногу.*

Стр. 638—639 Похороны Берлиоза также не обходятся без музыки. Духовой оркестр: барабан и немного фальшивящие трубы *«Буме, буме, буме...»*. Похоронный марш.

Маргарита улетает.

Стр. 647 *«Из открытого окна вырвался и полетел виртуозный вальс»*. Очевидно, «Мефисто-вальс» Листа. Все демоническое — немецкое, начиная от Воланда-Мефистофеля. Это — не своя сатаническая сила. Это не русские черти, лешие, домовые, ведьмы, устраивающие шабаш на Лысой горе под Киевом. (Ведь Лысая гора — место казни Христа.) Нет! Это пришельцы из Германии. Даже сам Воланд про себя говорит, что он — *«пожалуй, немЕЦ»*.

Стр. 653 Маргарита у Латунского.

Разрушение рояля. Месть критику за разрушение искусства. *Разрушение искусства!* Дикие звуки — предвосхищение современной додекафонии, а вернее, какофонии. *«Маргарита* (ставшая ведьмой — должна разрушать) *ударила по*

клавишам рояля, и по всей квартире пронесся первый жалобный вой. Исступленно кричал ни в чем не повинный беккеровский кабинетный инструмент. Клавиши в нем проваливались, костяные накладки летели во все стороны. Инструмент гудел, выл, хрипел, звенел!» Какофония — музыка разрушения, это то, что стало считаться музыкой вообще. *Музыкой* — Воланда!

Стр. 656 Раздался *Колокол* пожарной машины. Тревога — набат. Все имеет свою музыку. Все обрисовано музыкально.

Стр. 660 Полет Маргариты. Под вербами *«зудящая, веселенькая музыка».* Танцуют русалки.

Музыка природы.

Стр. 662 Лягушки на дудочках (тростниковых) играют Марш в честь Маргариты.

Стр. 668 – и далее... Сцена у Воланда, все написано театрально, в противовес бытовым — гротескным сценам.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ – ДЬЯВОЛЬСКОЕ НАЧАЛО

Бал у Сатаны

Стр. 678 Симфонический оркестр 150 чел. Трубы, скрипки, Вьетан, И. Штраус (Король вальсов).

Стр. 679 Джаз — «Аллилуйя». Музыка М. Блантера.

Стр. 683 *«Из покинутых Маргаритой бальных зал, как море слышалась музыка*». Музыка как море — «стихия» колеблется вместе с этим скопищем человеческой гнусности, ужаса и преступления.

Стр. 684 «Обезьяний джаз». Не могу не привести здесь это место из романа, оно очень красноречиво. (Напоминает... фешенебельную дискотеку.) Поэтому Булгаков жестоко карает поэтов, которые отдают свой талант Богохульству — один из них гниет в сифилисе, другой сходит с ума.

Стр. 686 *«На эстраде за тюльпанами, где играл оркестр короля вальсов, теперь бесновался обезьяний джаз. Громадная, в косматых бакенбардах, горилла с трубой в руке...»* и т. д. Как точно выбрал Булгаков инструмент — труба, тогда как в симфоническом оркестре — скрипка. Все смести на своем пути или, м. б., далее. Символическое изображение гигантской современной дискотеки. Все на европейский лад.

А вот и русская музыкальная экзотика. «*Потом она видела белых медведей, игравших на гармониках и пляшущих камаринского на эстраде».* Достаточно невинно. Мужик с медведем, Петрушка — любимая модерном тема «Петрушки».

Собственно, история Мастера и Воланда похожа уже на сказку, на театр, а «фантасмагория» — весьма реальна.

Эта мысль: «город — зло», как видно, очень устойчива, раз люди так к этому относятся.

Стр. 741 «Он встанет, когда труба Мессии... прозвучит»[68].

ОБ ИУДЕ

Стр. 777—780 Смерть Мастера. Музыка как искусство, как содеянное человеком, уходит и заменяется музыкой природы, мироздания. Гроза — музыка стихии, грохот-обвал Воланда.

Свита Бегемота и Фагота. Фагот — инструмент дьявола. У Босха есть изображение черта с носом в виде фагота. [Со] словами из Библии: «Всякая плоть есть сено». «Огромный воз с сеном давит людей. На возу сидит черт с носом в виде фагота»[69].

Гром — горы падают после слов: «*Свободен — он ждет тебя».*

Любопытен также образ апокалиптических Всадников у Есенина: *«Напылили кругом. Накопытили»*[70].

Все Заключение, происходящее за пределом человеческого существования, лишено музыки как искусства, но наделено музыкой стихии, музыкой изначального.

Стр. 798 Снова появляется человек — и появляется искусство. Шуберт — романтик, автор «Двойника». Слова Воланда: Мир — обман, Город как средоточие зла, раздвоенность человеческого сознания. *Слушать Музыку Шуберта (очевидно, любимый автором композитор, немецкий романтик). «Романтический» мастер —* Воланд подчеркивает это слово.

Стр. 799 «*Слушай беззвучие... и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной*». Музыка беззвучия — пауза — составной элемент музыки. Беззвучие здесь — не *пустота,* а музыкальный элемент мира, как некая гигантская генеральная пауза в музыкальном произведении, как кусок голого картона у Тулуз-Лотрека, входящий в гамму красок картины.

БЕС МУЗЫКИ – ЕЕ ОТРИЦАНИЕ

Подлинного Имени этого главного после Воланда демона мы не знаем, знаем лишь его имя в миру — Коровьев и дьявольскую кличку Фагот, свидетельствующую о его несомненном отношении к музыке. Но не только это роднит его с музыкой. Он и по профессии музыкант — бывший регент, а ныне руководитель хорового кружка. В этом факте находит отражение эволюция целого жанра русской музыки.

Фагот — музыкальный инструмент, в звучании которого, особенно в подвижной музыке, есть нечто от гротеска. «Юмористическое скерцо» Прокофьева, сочиненное в десятых годах нашего века, когда демоническое, сатанинское было в большой моде, написано для четырех фаготов соло. В нем есть некий призрачно-петербургский колорит.

Музыка была прямо-таки наполнена сатанизмом: «Сатаническая поэма» Скрябина, Дьявольский фокусник в «Петрушке» Стравинского, «История солдата»,

продавшего душу черту, «Юмористическое скерцо» Прокофьева, его же «Наваждение».

ТЕМА БОГОХУЛЬСТВА!

Тема Богохульства в искусстве занимает большое место у Булгакова, особенно богохульство в поэзии. «Аллилуйя» фокстрот. После Революции — расцвет Богохульства. «Белая гвардия» кончается хоровой Всенощной, а здесь хор поет песню об убежавшем каторжнике. Поэт Богохульский, очевидно, перифраз Маяковского.

Богохульство — не атеизм, вера в разум. Этот последний — мировоззрение, опирающееся на науку, познание мира, тогда как религия опирается на душевное ощущение его. Богохульство же одно из проявлений полного безверия — нигилизма. Суть его в уничтожении всякой опоры для человека, который остается один — вне единения, вне общества. Голый человек на голой земле, вне коллектива. Человек без всяких обязательств, без какого-либо долга.

Материализуются бытовые поговорки: «черт его знает где», «чтоб черти меня взяли», «черт видел все!»

Сам смех у Булгакова совсем не равнодушный, злая ирония, сатира, гротеск и т. д. Все это от дьявола, ведь невозможно представить себе смеющимся Христа.

Ассоциативное мышление Булгакова было исключительно *велико* и *многообразно.*

...Того Произведения, которое является ключевым в «музыкальной концепции мира» у Булгакова.

Дорогой Владимир Андреевич![71]

12/XII-82 г.

Спасибо за присланную книгу. Лежу я теперь в больнице, читаю ее внимательно. Близко это мне — очень! Душа у Вас — мягкая как воск.

Стал было отмечать стихотворения, которые понравились, но их набралось — много, особенно из подборки 1977—81 гг. Мне особенно близки те, в которых лирика перерастает в символ, напр<имер> «Бег белой лошади». Или — *«Пропахла, словно пасека, избушка лесника»* — что за прелесть, — саморастворение. Это — русское, идет у нас с Востока, но смешано с православным христианством, с верой, чуждой европейскому сознанию, чуждой идее «самовыражения» личности (любой ценой!). Здесь же самоумаление, самоуничтожение — «все во мне и я во всем» или как самосожжение в «Хованщине» — слиться с миром в пламени, а не выделиться, не отъединиться от него. Но это — страдательная черта, страдательная вера! Таков — наш удел.

Неожиданен — Плевако (благородный человек, редкость среди его продажного сословия).

Прекрасна и лирика: *«В день и час, когда на Химках...»,* «Лунно», «Первый снег», «Блины», «Деду», «Икона...» (Ждет!), «Сапоги», *«Земли едва касался...»* (где Вы так

великодушно меня вознесли) и другое, всего не упомянешь. Будьте здоровы, берегите себя. Русская поэзия теперь на подъеме, хотя подъем этот очень крут! Я — счастлив и не чувствую себя так смертельно одиноко.

Сердечный Вам привет. Жена моя была на вечере Ст. Куняева — видела Вас[72]. Дай вам всем Бог — счастья!

(поэту Вл. Андр. Кострову)

Ганс Фаллада «Каждый умирает в одиночку»[73]

Из произведений Западной литературы, созданных в последние полвека, ни одно не производило на меня такого впечатления, как роман Ганса Фаллады «Каждый умирает в одиночку». Роман о страшной жизни под властью немецкого национал-социализма, о горестной и трагической судьбе борца — *одиночки, рабочего* — героя и надежды немецкого народа, ибо страшная черта деспотизма, это — сознательное разъединение общества, расчленение его в противовес необычайной слитности, концентрации, объединенности, организованности вооруженного зла — власти меньшинства.

Роман кончается закономерной гибелью героя, рабочего Квангеля.

Немецкий герой-рабочий, русский крестьянин

После гибели героя идет краткий эпилог, выражающий мечту, надежду автора на нравственное воскресение родной страны, родного народа. «Мальчик» вышел в поле с плугом... (или сеять... или косить?)

Ребенок выходит в поле возделать родную землю, чтобы собрать урожай. Так вот я хочу написать чувства этого мальчика, ощущение возвращения к земле, естественной связи с нею, с природой, воскрешение духа, освобождение его от рабства, от страха, от растления.

17/XII 82 Больница.
Любопытно не всем.

Фаллада — это изумительный крупнейший немецкий писатель, в котором воскрес благородный пафос великой немецкой литературы прошлого, дух Гете и Шиллера, народных сказок и шванков, дух Ганса Сакса. Он одинаково чужд отвратительной литературе фашизма и не менее омерзительному, грязному физиологизму и низменности натурализма и экспрессионизма, который есть тот же фашизм «наизнанку». Оба эти искусства насаждались и насаждаются силой, ибо они помогают разъединению людей, внушая им чувство беззащитности против организованного зла. *Бога нет и вы беззащитны!*

«Каждый умирает в одиночку»

Роман Фаллады истинно — народное произведение. Герой его рабочий — столяр, не конвейерного, американского типа рабочий, а творческого, немецкого типа столяр-одиночка, рабочий-созидатель, человек в труде, в занятиях созидательных, в образе которого воплощен творческий, созидательный дух нации.

Рабочий — в центре мира, это так типично для немцев, эта идея очень повлияла и на нас!

* * *

Композиторы РАПМ'а, организации типа «МАССОЛИТ». Была такая серия «Музыка — массам», где предприимчивые дельцы обрабатывали «для масс» (слово «народ» тогда вообще не существовало, ибо считалось, что народа нет, а есть только классы) популярные творения немногих великих музыкантов, не состоявших в черном списке: «Турецкий марш» Моцарта (Rondo alia turca — часть из сонаты Моцарта), «Похоронный марш» Бетховена из его сонаты A-dur и др., беспощадно коверкая, уродуя музыку так, что иногда ее и узнать-то было нельзя. Во дворе Московской консерватории горел костер, в котором сжигались ноты классиков. Это было за 2—3 года до костров Геббельса.

Самодеятельным хорам было нечего почти петь. Хоркружками пелись только песни типа «Славное море» и т. д. Новая музыка, создаваемая представителями РАПМ'а, как правило, была примитивно-слабой, малохудожественной, за исключением нескольких хоров А. Давиденко, талантливого, живого композитора, искавшего пути воплощения новых тем.

Главные же пласты хоровой музыки, накопленные за века существования Русской хоровой культуры, исчезли из жизни, казалось — навсегда.

Вот что такое образ бывшего регента в пенсне...

Это унижение хоровой музыки, разрушение ее продолжается до сих пор. Двадцать лет тому назад А. А. Юрлов получил возможность работать с хором и создал прекрасную капеллу, отдав этому годы своей жизни.

Хор этот был действительно гордостью нашей музыки. Репертуар его был огромен. Он исполнял крупнейшие хоровые сочинения Европейского искусства, исполнять которые никогда и никому не возбранялось, пел много музыки разных советских композиторов.

Наконец, Юрлов обратил внимание и вынес на мировую эстраду вместе с революционной музыкой наших дней и классическое Русское хоровое искусство. И люди изумились этой красоте, а имя Юрлова получило поистине всенародное признание.

Напрасно редактор журнала «Советская музыка» Корев в своей статье, посвященной деятельности Юрлова, третирует эту его великую [заслугу] перед нашим искусством, перед нашим народом[74]. К сожалению, этому не приходится удивляться, ибо легкомысленное неуважительное и недоброжелательное отношение к коренной русской музыкальной культуре и русской музыкальной традиции за последние годы стало традицией этого журнала.

Открыл перед всем миром красоту русской хоровой музыки, ее возвышенный характер, ее глубокую народность, ее художественную самобытность и своеобразие.

Исполнение этой музыки опровергает мысли тех заграничных писак, которые утверждают, что советская власть третирует и уничтожает прошлое русской культуры.

Об альбоме «Рахманинов»[75]

Уважаемый Алексей Иванович![76]

Спасибо за присланный альбом «Рахманинов». Теперь, находясь в больнице, очень внимательно его прочел и просмотрел. Он мне понравился и, думаю, сослужит хорошую службу.<.„>

Составлен он толково, с любовью, можно сказать. Все стороны деятельности Рахманинова отражены в нем, отражено и время.<...>

Иконографическая часть — богата, много редких, дивных фотографий, прекрасные портреты композитора.<...>

Все это ярко, наглядно, празднично, особенно, что касается Русской жизни перед войной 1914 г. Жаль, что нет портрета Ф. Сологуба — классического русского поэта, он пополнил бы галерею забытых, но прекрасных имен. Текст альбома составлен неплохо, создается впечатление, что автор — пианистка по образованию. Весь альбом носит праздничный, торжественный характер, как торжественный пышный мажорный аккорд в оркестровке tutti. Это, конечно, хорошо — Рахманинов любим широчайшим слоем русских слушателей. Иногда пышных слов слишком много, особенно за счет цитат. Несколько смешновато читать о «титанах пианизма» на стр.... Кто их теперь помнит?[77]

Вообще обилие высокопарных слов об исполнителях <...> создает переизбыток похвал. К сожалению, судьба Рахманинова-композитора не была такой помпезно-благополучной. Более того, судьба Рахманинова-композитора была на редкость трудной, неблагодарной. Мало кому приходилось испытывать третирования <...>

В Вашем предисловии сказано, что критика Рахманинова была «поверхностной». Это — не так! Поверхностными были лишь формулировки, упреки в неинтересности, статичности и пр. Но дело же обстояло гораздо глубже. Неприятие Рахманиновской музыки носило глубокие причины. Дело не в стиле, манере или каких музыкальных частностях. Неприемлема была сама сущность, весь склад, внутренний мир, основополагающая идея творчества композитора. Именно этой идее и была объявлена борьба, на уничтожение. <...>

Отсюда и преследование Рахманинова той самой критикой, охотно писавшей о «титанах пианизма», доходившее до прямых оскорблений, до называния «фашистом» и прямого запрета его музыки.

Разумеется, [намерение] писать об этом подробно не могло войти в задачу этого альбома. Но умолчать об этом — значит не сказать правду! Судьба Рахманинова, так же как и судьба Мусоргского – поучительные примеры того, какая судьба ожидает русского музыканта, если он...<...>

Музыка Рахманинова *стала* в жестокой борьбе, которую вела она сама, и в этом смысле она похожа на музыку Мусоргского. Оба <...>

Самые гонители музыки Рахманинова, начиная от Прокофьева, вслух называвшего Рахманинова «трупом», Шостаковича, внушавшего своим студентам мысль <*фраза оборвана.* — А. Б.> ...вставлявшего в свои сочинения куски музыки Рахманинова с пасквильной целью[78], и кончая Лебединским, называвшим Рахманинова «фашистом в поповской рясе» (в журнале)[79]. Этих авторов раздражала огромная популярность музыки Рахманинова, продолжавшей быть любимой несмотря ни на что.

Об исполнителях

Если бы кто знал, как мне опротивели мои знакомые артисты, артистки, все — как один — самоупоенные, переполненные эстрадным «величием». Их идея в том, что раньше были создатели музыки (великие музыканты, как они говорят), теперь же великих творцов — нет, в чем они, очевидно, правы, и место великих занимают они сами.

От этих людей нельзя требовать никакой самостоятельности в оценке современного *творческого* явления. Они могут повторять лишь чужие хвалебные слова о чужой славе, хотя музыка, которую они при этом называют великой, гениальной и т. д., не производит на них подчас никакого впечатления.

Любят они искренне и горячо музыку классическую, старую, очень хорошую, например, Чайковского или Верди или Вагнера. Но всего более они любят эстрадный успех. Поэтому сами себе они вполне естественно кажутся великими музыкантами наших дней.

Наиболее же великими кажутся им дирижеры, *руководящие делом, которое имеет успех.* Понятие об искусстве, выражающее глубину времени, им совершенно недоступно, непонятно.

Булгаков

Думается, что у Булгакова существовал свой метод шифровки, трансформации, иногда это вызывает прямую ассоциацию, например, фамилия актера Благосветлов вызывает ассоциацию — Добронравов. Всё это в традиции Русской литературы. А свою глубокую традиционность, верность традициям Русской литературы Булгаков всячески подчеркивал, ну, например, «Похождение Чичикова в Советской России», эпиграф из Пушкина в начале романа «Белая гвардия»[80].

Любопытно также, что бесы называют себя именами таких литераторов, как И. Панаев и Скабичевский, в деятельности которых есть скользкие элементы: сам

облик Панаева, написавшего пасквиль на Достоевского[81], Скабичевский, писавший, что « *Чехов умрет под забором*»[82] и т. д.

Подчеркивание Булгаковым своей традиционности было, несомненно, сознательным вызовом господствующим тогда мнениям, например, стихам Маяковского: «Расстреливайте Растрелли», «А почему не атакован Пушкин? И прочие генералы-классики»[83].

Любопытно здесь употребление слова «генерал», служившего своего рода признаком чуждости, враждебности новой власти, бардом которой считали себя Маяковский и др. футуристы, вскоре после Октября объявившие себя «комфутами».

В основе этой деятельности было не глубокое ощущение Октябрьской революции, а желание «сторговать» на ней. Вообще *торговый элемент* сильно присутствовал в личности Маяковского, и слова его о том, что ему «рубля не накопили строчки», — ложь. Да и речь шла не о рублях. Тут речь шла о низвержении великих ценностей и водружении на освободившемся месте своего имени. Вот из-за чего горел весь сыр-бор. Снедаемый ненасытным честолюбием, из-за него он и застрелился. Такие случаи уже бывали в истории.

В больнице

27/XII 82 г.

Почему-то сегодня (читая письма Берлиоза) вспомнил, как в Париже весной 1969 года, в концерте (в театре Сары Бернар) виолончелист Поль Тортелье, которого я до той поры никогда не видел (игравший в 1-м отделении «Концерт» Шостаковича), после исполнения «Курских песен», когда публика кричала так, что я буквально оглох, в артистической, при громадном стечении публики, неожиданно схватил и поцеловал мою руку. Это было так неожиданно, я сильно сконфузился; это было в присутствии наших, из которых Кухарский был этим поражен и, как мне показалось, обрадован. Остальные молчали, и ни один из них даже не поздравил меня, кроме Бабаджаняна, который на следующий день назвал меня громко на улице: «Триумфатор!»

После концерта Р. М. Гофман позвал в ресторан на улице ...<*неразборчиво.* — А. Б.> меня с Эльзой (и Хренниковым). Гофман был счастлив. Так он сам мне говорил: «Я знал, что так будет». Прекрасный был человек, истинный, бескорыстный мой друг. Как много я потерял со смертью его и А. Сохора. Два настоящих друга моей музыки, следовательно, моих друзей, ибо моя музыка — это лучшее, что есть во мне.

Апокалиптическая поэзия Н. А. Клюева

Ваши песни — стоны молота,
В них созвучья — шлак и олово.
Жизни дерево надколото,
Не плоды на нем, а головы[84].

У Есенина после «Пугачева» национальная трагическая тема сменилась темой личной, трагедией личной судьбы: «Москва кабацкая», «Исповедь хулигана», «Любовная лирика» и т. д. Клюев же, не имевший личного (мирского), — оно было порочным, запретным, не подверженным огласке, — весь ушел в апокалиптическую тематику, и в этом достиг своей высоты! *Поэтов такого масштаба теперь — вообще — нет!* Хотя есть отдельные стихотворения («Коршун» Казанцева[85], например), крупные по мысли и духовному содержанию.

14.01.83–«Сосны»

* * *

Из книги Е. Наумова «Сергей Есенин. Личность, творчество, эпоха» письмо Ал. Ширяевца Владиславу Ходасевичу (1917). В. Ходасевич упрекал Ширяевца в том, что он отлично знает русский народ в его реальной жизни, а пишет о нем как о Чуриле Пленковиче. Ширяевец отвечал: «Отлично знаю, что такого народа, о котором поют Клюев, Клычков, Есенин и я, скоро не будет, но не потому ли он так дорог нам, что его скоро не будет? И что прекрасней: прежний Чурила в шелковых лапотках, с припевками да присказками, или нынешнего дня Чурила в американских штиблетах, с Карлом Марксом или "Летописью" в руках, захлебывающийся от открывающихся там истин? Ей Богу, прежний мне милее!..»[86]

Безголовые карлы в железе живут,
Заплетают тенета и саваны ткут,
Пишут свиток тоски смертоносным пером,
Лист убийства за черным измены листом[87].
Черный уголь, кудесный радий,
Пар-возница, гулеха-сталь,
Едут к нам, чтобы в Китеж-граде
Оборвать изюм и миндаль[88].

[Железо — символ убийства. Христос был убит железными гвоздями.]

О чем же тоскует.
В напевах татарски-унылых?

Клюев

14.01.[83] Старый Новый Год

* * *

По прошествии более чем полувека выяснилось: искусство, которое считалось *архаичным, устаревшим,* оказалось смотрящим вперед, необыкновенно современным, благодаря своему духовному *космизму, вселенскости и грандиозности* образов; в то время как искусство, кичившееся своим передовизмом, называвшее себя искусством будущего, оказалось безнадежно устаревшим, не заметившим того главного, что предстояло и, я уверен, еще предстоит.

Искусство «Футуризма» погрязло в мелочах новизны, в технологических бытовых приметах времени, оно смотрело только вперед себя, думая, что так же прямолинеен и жизненный путь (путь жизни).

В этом была его *ошибка,* ибо жизнь редко идет по прямой, она дает зигзаги, спирали, кривые линии, а потом снова может идти прямо, т. е. беспрерывно меняется. Художник с шорами на глазах, видящий в упор только сегодняшний день *(из точки),* видит прямую, а на самом деле — она кривая! Вот в чем дело! Жизнь капризна и выпрямить ее ход удается только силой, а иногда и кровью, и то лишь на короткое время.

14.01.83. Ночью

* * *

«Глубокая взволнованность космически-религиозным смыслом всего сущего и происходящего, смирение перед непостижимостью судьбы, дарующей народу или отнимающей у него присущие его характеру и природе формы жизни».

«Новые следопыты» 1918[89]

Искусство:

«...Божественно чистый звук, в котором (с каким) сливается с природой одинокая душа»

Стефан Георге[90]

«Художественно-образное стремится быть свободным от всякого мировоззрения»

Стефан Георге[91]

«Т. е. оно само — мировоззрение через "образ"»

«Художник стоит над всеми мировыми обществами, подобно хранителю вечного огня»[92]

* * *

Страсть властолюбия в человеке безгранична и множество людей живут, главным образом, для ее удовлетворения. Например: жена добивается власти в семье, человек, занимающий самый малый административный пост, начиная с дворника, милиционера, вахтера в проходной будке, продавщицы в магазине, служащего в учреждении, у которого тебе надобно получить справку, и тысячи подобных людей испытывают счастье, торжество от сознания своей власти над другим человеком, хотя бы и на малый срок.

Сюда же относится власть артиста над публикой, совершенно не думающего о том, какую роль он играет, а видящего себя как бы со стороны и упоенного тем, что *он* вещает людям, а не тем, *что* он им говорит. Поэты — конферансье, упоенные собою и своей властью над аудиторией.

Композиторы не составляют здесь исключения, они торжествуют от сознания своего успеха. *Успех,* власть над залом стали мерилом ценности искусства. Нравственная ценность его отошла на задний план, объявлена пустяком, несущественным делом. Наш век прямо-таки помешан на этом. Я уж не говорю о власти

банкиров, военной власти и т. д. Власти, поддерживающей порядок в городе, стране и мире. (Это вопрос несколько иной.)

* * *

Соборное — общее — народное — космически-религиозное и индивидуальное — личность — неповторимость — судьба.

Важная мысль

Есть группы людей в мире, соединенные между собой, «избранные люди мира», мнящие себя владыками его. Они берут под опеку людей одаренных в той или иной степени (иногда больше, иногда меньше, а иногда вовсе бездарных) пластическим талантом, воспитывают их в должном направлении, делая их послушными, рабами своей воли (не все этому поддаются!), растравляют их честолюбие постоянными непомерными похвалами (и оно растет, подобно как печень у налима, которого бьют по пузу прутиком). Дело твое — писать, говорят они (писать, разумеется, то, что они велят, изображая это веление как *мировую истину!).* Мы позаботимся об остальном.

Существует целая система так называемого «делания гения», делания художника, композитора, поэта и проч. Это целая индустрия, умело поставленное дело. Иногда делают знаменитостью буквально из «ничего». Примеры этого у нас на глазах.

Юрлов[93]

выдающийся представитель советской музыкальной культуры. Высокоталантливый хоровой дирижер, воспитатель, в каком-то смысле идеальная фигура советского музыканта.

Патриот, глубоко русский человек, пронизанный любовью к Родине, верный ее сын, далекий от громких и подчас вызывающих недоверие деклараций. Это любовь по существу.

Пламенный коммунист-революционер по духу и по всем своим симпатиям. Интернационалист, общественный деятель, эта фигура как-то особенно привлекательно выглядит сегодня.

Этот человек, несомненно, занял бы одно из ключевых мест в нашей музыкальной культуре.

Его утрата — до сих пор ощутима. Приходилось мне часто слышать — незаменимых людей нет. Не знаю, как в других областях жизни, но к искусству эта поговорка не подходит. Я сказал бы наоборот: все настоящие художники — незаменимые люди. В этом-то все и дело. И поэтому лишний раз ловишь себя на мысли, что талантливых людей надо беречь, что мы не всегда, к сожалению, делаем.

Юрлов погиб в 45 лет — мы потеряли не только исключительного деятеля и талант, но и громадные надежды, которые на него возлагались.

Он обновил наше хоровое искусство, которое, надо прямо сказать, влачило довольно жалкое существование. Развитие этого искусства, насчитывающего многие века существования, протекало сложно.

Хоровое искусство России было нашей национальной гордостью, его красотой и величием упивался весь народ, а особенно то, что называлось простой народ, т. е. трудящиеся массы. Русские хоры вызывали изумление великих музыкантов Европы, например Г. Берлиоза, Листа и др. Достаточно напомнить о том, что премьера 9-й симфонии Бетховена в манеже <...>.

Прекрасный, отлаженный выстроенный хор 130—150 человек в условиях Москвы был вполне реальным явлением, не составляло труда собрать его для исполнения, например, 9-й симфонии Бетховена или «Осуждения Фауста» Берлиоза. Но главное, конечно, в том, что эта культура носила поистине народный характер.

В очень сложных послереволюционных условиях, когда вокруг искусства велись бесконечные споры, поиски, дебаты и т. д.<...>

Немалый вред хоровому искусству нанесли деятели экстремистского (троцкистского) толка, требовавшие упразднения хора вообще. Под видом борьбы за культуру будущего эти люди активно боролись с нашей национальной культурой, желая лишить наш народ веками созданных сокровищ искусства, самим же народом — его талантами созданного, и духовно колонизировать его. Под видом «европеизации» фактически хотели — колонизации.

Пример = Прокофьев + Рахманинов

Этот духовный геноцид в отношении русской культуры принес неисчислимый вред. Погибли многие ценности, в том числе были утрачены традиции хорового пения. Надо отдать должное Свешникову, который после войны, возглавив Государственный хор, <много>сделал поначалу для пробуждения интереса к этому виду искусства, всегда любимому народом, сидящему в крови у русского человека, любви к певческому искусству. Однако подлинно революционный шаг в этом искусстве дано было сделать именно А. А. Юрлову.

А. А. Юрлов — *воспитанник* хорового училища Ленинградской Государственной Капеллы (стариннейшего учреждения). Там он получил прекрасное музыкальное воспитание, с детства впитав в себя высокие образцы музыкальной культуры. Я хотел бы заметить также, что современные выдающиеся хормейстеры В. Минин и В. Чернушенко <...> Он прошел, я бы сказал, взыскательную и суровую школу у Свешникова, заслуги которого в сохранении хоровой культуры (Государственный хор — Хоровое училище) весьма значительны.

Позже Юрлов работал в Бакинской консерватории, где проявил себя как высокодаровитый, талантливый...

Работая в условиях иной (азербайджанской) музыкальной культуры, с ее своеобразными чисто мелодическими традициями, он сумел, и это признак его чутья и таланта, привить своим ученикам чувство хорового многоголосия, не нарушая в то же время мелодического своеобразия и национальной самобытности, составляющих прелесть азербайджанской музыки.

Деятельность А. Юрлова в Москве прошла вся на моих глазах. С 1960 г. он работал художественным руководителем <...>

Ему достался полуразвалившийся хор — предназначенный на слом, к расформированию. Надо отдать справедливость партийному и государственному руководству искусством того времени, поверившему в Юрлова и настоявшему на том, чтобы ему было доверено руководство Капеллой.

Титаническая самоотверженная работа Юрлова развивалась в нескольких направлениях.

Основой репертуара стала поначалу Русская классика и знаменитые произведения западно-европейской музыки типа Реквиемов Моцарта и Верди, 9-й симфонии Бетховена и т. д. Но основой была современная советская музыка. Не перечислить, сколько ее спела Капелла!

Десятки произведений — крупных: ораторий, кантат, хоровых циклов и отдельных пьес — были разучены и спеты Республиканской Капеллой. Композиторы Москвы, Ленинграда, других русских городов, Чувашии, Башкирии, Татарии, Дагестана, представители автономных республик, областей и городов Федерации услыхали свои сочинения в художественном, талантливом исполнении. И все это делалось добросовестно, заинтересованно, с любовью!

<История> отечественной музыки расширяется во времени, и не механически, а за счет художественно звучащего, живого материала, никак не потерявшего своих художественных качеств, своей действенной силы. Слушать эту музыку в концертах — истинное наслаждение, она переносит тебя в какой-то неведомый мир, но вместе с тем в ней «что-то слышится родное», говоря словами поэта.

На протяжении десятка лет Юрлов шлифовал мастерство своего хора, менял его состав (а процесс этот всегда очень болезненно протекает!), добивался стройности звучания, разнообразия оттенков, слияния отдельных групп в их разнообразных комбинациях. На этой работе крепло его мастерство (он не избегал и дирижирования оркестром), отбирал качественные произведения, составившие большой высокохудожественный репертуар Юрловской Капеллы.

Будучи подлинным партийным человеком, убежденным большевиком-интернационалистом, прошедшим трудный жизненный путь, перенесшим военную блокаду Ленинграда, Юрлов презирал тех фальшиво-революционных нигилистов, которые под видом борьбы за новое искусство третировали и истребляли русскую хоровую культуру.

Он понимал, что подобные люди на деле не любят не только Россию и ее высокий народный дух, они не любят никакой национальной культуры, <...>

Презрение и ненависть к нашей музыкальной культуре, к нашему народу и нашей стране двигало этими деятелями, вполне достойными презрения.

Юрлов заканчивал свои концерты, как обычно, гимном «Славься» Глинки. Я вспоминаю, как на одной из улиц Парижа при открытии памятной доски в честь великого советского музыканта С. Прокофьева хор запел «Вокализ» из оратории «Иван Грозный». Это было торжественно и прекрасно, это было торжество нашей советской музыки, и не только музыки. Во время пения из одного из окон вывесился красный флаг и раздался дребезжащий голос, певший «Интернационал» по-китайски. Из толпы, собравшейся в честь торжества, раздались голоса: «Кретин!!!» А хор зазвучал с утроенной силой. Это было торжество, событие уже не только чисто музыкального свойства.

Основу репертуара Юрлова составляли крупнейшие произведения русской мировой классики, советская музыка в ее высоких художественных образцах. Особенной заслугой <...>

Юрлов объездил со своим хором весь Советский Союз (без всякого преувеличения), и это были не только отдельные концерты. Это были целые фестивали, продолжавшиеся иногда по полмесяца.

За границей на всемирном фестивале хоров в Италии Капелла была отмечена высшей наградой «Медаль Рима».

Фестивали Русской и Советской музыки в Париже в 1969 г. и 1974 г. (уже без Юрлова), в Лондоне и др. городах Англии, в итальянских городах Риме, Турине, Милане, Болонье и др., в Токио, Осака и др. городах Японии, в Варшаве, Западном Берлине, где Юрлова приветствовал Вилли Брандт, Праге, Вене, Линце и др. городах Австрии. Всюду звучала Русская и Советская музыка с беспримерным успехом.

На заключительном концерте в Париже весной 1969 г., происходившем в бывшем театре Сары Бернар, я впервые в жизни увидел, что такое, <как> говорят, «яблоку негде упасть». Этот концерт Юрлов давал a'cappella, без оркестра. Программа была — Русская музыка от древних стихир и до современных произведений.

Публика сидела на подмостках сцены, на порожках всего зала, построенного в виде амфитеатра.

Советское музыкальное исполнительское искусство, несомненно, высоко-замечательное. Оно по заслугам восторженно приветствуется во всем мире. Но согласитесь сами: одно дело в том, чтобы демонстрировать высокие, виртуозные образцы исполнения Европейского искусства, которое и за рубежом имеет великолепных исполнителей (и соревнуется с ними), другое дело — великолепно исполнить *свою* музыку, образцы своего национального гения, и лучшее из того, что пишется в наше время и несет на себе черты современного духа, современной духовной жизни нашей Родины.

Тут не только виртуозность и вдохновенность артиста, способные восхищать, покорять, удивлять, приобщать к красоте, а нечто большее: тут — вечно живое музыкальное воплощение самого духа нашего народа, квинтэссенции его

существования, отражение в звуках сущности его пребывания в мире, его особенности, характерности, его душевного склада среди других народов, населявших и населяющих землю.

Хоровое искусство называют часто *духовным* искусством, и это во многом поистине так! Духовное нельзя сводить только к клерикальному, только к богослужебному — это глубоко неверно и было бы большой ошибкой... Как раз часто обиходная церковная музыка, и русского православия, и европейских образцов, бывает лишена высокого духовного начала, в ней — формальный элемент службы, обряда играет подчас большую роль, чем внутреннее погружение в таинство бытия.

Вот это — погружение в таинство бытия и есть свойство великого искусства, которое всегда исполнено духовности. И в этом секрет его неувядания, сохраняемости во времени, бессмертия, как мы говорим.

Поэтому бессмертны: греческий Лаокоон и «Всенощная» Рахманинова, индийский храм Тадж-Махал и Пятая симфония Бетховена, Древние русские стихиры, «Хованщина» и «Братья Карамазовы», Пушкинский «Пророк» и Революционные гимны. Все это — отражение высокого духа времени.

Интерес к глубокому духовному искусству – составная сущность деятельности Юрлова. Его влекло искусство крупной темы, большого общечеловеческого масштаба.

Он первый после большого перерыва вынес на концертные эстрады нашей страны и многих других стран Русскую старинную духовную музыку и показал: какие несметные сокровища лежали погребенными, забытыми и считались как бы несуществующими.

Речь идет о том, будет ли и дальше советская культура наследницей и Русской культуры наряду с другими культурами народов СССР, либо движение Русской культуры было прервано на определенном историческом этапе. И духовный хлеб для русского народа будет изготовляться на некоей механической фабрике-кухне, а корень русской культуры будет вырублен окончательно.

Возобновление исполнения высоких образцов древнего искусства выбило козырь из рук тех музыкальных журналистов, которые утверждают, что в России третируется древняя великая национальная музыкальная культура.

Юрлов нашел в своих программах (и для этого надо было иметь талант и ум) подобающее место для этой музыки, смело соединив ее с образцами западноевропейской классики, с народной песней и, наконец, с Революционным искусством нашей бурной эпохи, нашей Советской жизни.

Его *практика в этом отношении остается образцом* понимания неразрывности нашей музыкальной культуры, ее изменчивости, ее разнообразия, новизны и вместе с тем глубокой преемственности. Этой практике необходимо следовать, ибо она показывает нам единость, мощь и самобытность нашей отечественной музыкальной

культуры, испытавшей различные влияния, но сформировавшейся как единый исторический монолит.

К глубокому сожалению, недавно мне пришлось познакомиться со статьей не кого иного, как редактора «Советской музыки», в которой эта огромная и важнейшая часть деятельности Юрлова обходится полным молчанием[94]. Как будто бы такого и не было вовсе. Во-первых, это абсолютная неправда и, к сожалению, не единственная в этой слабо написанной статье. Это, простите за грубое слово, отрыжка, возвращение к «Рапмовскому» духу, изжившему себя, оскорбительному «нигилизму» по отношению к нашему культурному наследию. Это борьба с нашим наследием вместо его освоения и развития.

В этом журнале, где многие годы служатся акафисты «додекафонизму», стыдливо называемому «новыми оркестровыми выразительностями», к сожалению, гораздо меньше внимания уделяется... Тут надо сказать о журнале.

Юрлов организовал традицию «Ленинских фестивалей» по городам Поволжья. Это были праздники, на которых присутствовали тысячи людей, рабочих, интеллигенции, студенчества, партийного руководства. Это были незабываемые концерты, в конце которых весь зал всегда вставал.

К сожалению, обо всем этом приходится говорить в прошедшем времени.

Надо откровенно сказать, что хоровое искусство сейчас нуждается во внимании, и серьезном внимании. Интерес к нему исключительно велик. Мы имеем и сейчас превосходные коллективы: Московский камерный хор под руководством Минина, Ленинградскую капеллу им. Глинки под руководством Чернушенко, есть ряд прекрасных хоров в наших республиках: Государственный хор Казахской СССР под руководством Анатолия Молодова. С горечью должен сказать, что капелла, которая носит по заслугам имя А. А. Юрлова, потеряла свои творческие позиции.

Хор был настолько великолепен (за границей, где есть и свои неплохие хоры, его называли «лучшим хором мира»), что некоторые годы после смерти А. А. он еще успешно выступал. Помню великолепную серию Парижских концертов 1974 г., выступления на большом фестивале в Японии, концерты в Москве и Ленинграде. Но это была лишь инерция, накопленная нечеловеческой энергией Юрлова, отдавшего жизнь этому делу и сгоревшему на наших глазах совсем еще молодым. Смерть Юрлова — одна из горестных утрат нашего искусства. .

Этот человек обещал вырасти «с Ивана Великого». Многое было в его планах: организация певческого поля в Москве для всенародных хоровых праздников, реорганизация хорового общества в целях усиления его активности и разнообразия в работе. Юрловым устраивались грандиозные исполнения крупных хоровых произведений на площадях городов. Вспоминаю исполнение «Патетической оратории» в Свердловске и в Кремлевском дворце съездов с хором 700—800 человек, которой прекрасно дирижировал Евгений Светланов.

Он <Юрлов> смело привлекал хоровые самодеятельные коллективы к исполнению больших произведений в разных городах страны, и это сообщало

праздничный, народный характер и музыке, и всему концертному залу, где исполнители составляли единое целое, единое братство с теми, кто слушал.

Камерные хоры, которые организовались у нас недавно (мода на них пришла с Запада, как обычно), несомненно, интересный и ценный вид музицирования. В нем много тонкости, изящества, изысканности, виртуозности, а порой и большей проникновенности и глубины. Лидером среди таких коллективов является Московский камерный хор Минина, широко известный у нас в стране и с огромным успехом выступающий по всему миру. Это, несомненно, прекрасное искусство, которое вызывает восхищение, но несколько иное. Заменить им Большой русский хор нельзя, да и не нужно.

Это — несколько иная культура, умело и интересно осваиваемая советскими музыкантами. Однако нелепым было бы думать, что ею можно заменить Большой Русский Хор. Его заменить не может и не должно заменить ничто.

Это великое, глубоко самобытное искусство, представляющее весомый вклад в мировую культуру. Его надо беречь, богатства его следует изучать и приумножать.

Было бы крайне желательным, если бы наше Советское государство обратило бы самый внимательный взгляд на это наше *родное* искусство и сделало бы все для того, чтобы оно заняло соответствующее своему значению место в нашей жизни. Это наша гордость и перед другими народами, и эта гордость законна.

В этой многовековой культуре нашел свое отражение благородный патриотический дух и высокий творческий гений нашего народа.

Хоровое высоко профессиональное искусство было сознател<ьно> опущено до уровня самодеятельности вместо того, чтобы самодеятельность поднимать до уровня профессионал<ьного>. Сделать можно многое: необходимо посмотреть наличие хоров, подготовку хоровых кадров (а они готовятся только для самодеятельности), необходимы конкурсы хоровых дирижеров, необходимо постоянное *творческое* внимание и административное тоже, но, в первую очередь, творческое, т. е. внимание просвещенное, а не административно-формальное. Во главе консерватории стоят хормейстеры. В этом есть некий хороший символ, ибо хор — знак единения и традиционного для русской музыкальной культуры вида музыки.

Интерес слушателей к хорошему хору (хорошо поющему высокую музыку хору) ни с чем не сравним. Вы посмотрите на залы в день выступления Мининского хора. Тысячи людей в зале, а у входа стоят еще десятки спрашивающих лишнего билета. А на сцене маленький хор — человек тридцать с небольшим. А какая благоговейная тишина в зале? Но хор должен петь хорошо!

Деятельность Владислава Чернушенко, стоящего во главе старейшего русского хора — Капеллы им. Глинки. Возрождение традиций хора. Творческое возрождение традиций — это всегда революционный шаг. Фестиваль «Невские хоровые Ассамблеи» — удачно придуманное название[95].

Полезно также то, что Чернушенко привлекает молодых музыкальных ученых, работающих в области освоения русского музыкального наследия, в т. ч. и

древнерусской музыки. Здесь надо назвать имена А. Белоненко, Т. Владышевской, Ал. Кручининой, С. Фролова и еще, и еще. Деятельность этих молодых ученых имеет большое значение. Подвергается исследованию глубокий пласт искусства, истории. Крупнейший наш музыковед — Ю. В. Келдыш. Связан с деятельностью литературоведения — Д. С. Лихачев.

К заметке о романе Фаллады

Не всем дано чувство связи с землей, есть люди, органически лишенные этого. Они воображают, что этого вообще не существует, что земля вся одинакова, вся принадлежит им. *Но любить можно лишь землю,* с которой связан *мистически.* Эта тема очень сложна, надо это развить, очень глубокий, сложный вопрос.

* * *

Истинно прекрасная балетная музыка — «Щелкунчик» и «Коппелия», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Петрушка» и «Весна священная», «Болеро» и «Вальс» Равеля, «Ромео и Джульетта» — это музыка, имеющая сама по себе большую ценность. <...>

...Старательные ремесленные поделки. Если анализировать генеалогию этого искусства, это — Минкус, но Минкус, овладевший «додекафонией», так сказать передовой, «авангардный», говоря устарелым языком, Минкус. <...>

...Стыдно читать эту, извините, ахинею, развернутую вокруг музыки подчас весьма посредственной, сухой, надуманной, прикладной, не имеющей самостоятельной, «самовитой» ценности, а только такая музыка и есть МУЗЫКА с большой буквы.

И подумать только: в какое время мы живем, с кем рядом мы все скромно трудимся — человек «конгениальный Гоголю», «идущий в ногу с Львом Толстым» (и ведь действительно идет в такт и даже, я бы сказал, задает Бородатому Старику этот такт).

Чехова в своих статьях, которые печатает «Правда», называет просто, ласково, Антон Павлович, говорит, что пьеса «Чайка» послужила всего лишь ядром для музыки, а вокруг этого маленького ядра и выросло собственно настоящее произведение искусства[96].

* * *

В их руках = вся мировая музыкальная антреприза и (советская тоже), образование: (консерватории и музыкальные школы), где они научно унижают отечественную культуру, отводя место ей «провинции», музыкальные отделы в газетах и журналах и вся специальная печать, Союзы композиторов (в Российской Федерации целиком), филармонии, критика — (почти 100%!), т. е. общественное мнение. Музыкальные отделы министерств подконтрольны Союзам композиторов. Радио и TV (тут, правда, не целиком), музыкальные театры, оркестры и их руководители (почти 100%) =

Все это великолепно, по-военному организовано, дисциплина железная и беспрекословная, порядок — абсолютный, беспощадность — как в Сабре и Шатиле.

Работают в редакциях *десятки лет.* Это люди опытные и умелые, но их опыт и умение направлены не на благо, а во вред нашей культуре.

<О> смерти А. Н. Сохора

...марта 1977 г. я получил телеграмму о скоропостижной, совершенно неожиданной смерти А. Н. Сохора. Выехал в Ленинград, на похороны. Стоя у гроба и ничего не видя, как в тумане, от слез, слушал я траурные речи и сам что-то сказал невнятное. Говорилась в большинстве обычная официальная ложь, но были и два-три взволнованных искренних слова.

Вдруг я услышал такое, что меня потрясло: один из выступавших, стоя у гроба (это был Израиль Борисович Финкельштейн, мой бывший преподаватель по консерватории, абсолютно честный человек), сказал, что А. Н. Сохор погиб в результате безобразного поведения композитора Т., позволившего себе на собрании Правления Союза публично издеваться, осыпать его оскорблениями, глумиться над ним, в продолжение чуть не 10 минут. Председательствующий т. Петров ни разу не прервал хулигана, поощряя его своим молчанием к новым гнусным тирадам. Вечером Сохора — инфаркт сразил насмерть.

Второй оратор, выступавший на панихиде вскоре после первого (имя и фамилию забыл[97]), также обвинил композитора Т. в хулиганском, безобразном поведении, стоившем жизни Арнольду Наумовичу.

Через несколько дней композитор Т. по совету Петрова и других «своих друзей», покинул Ленинград и жил несколько месяцев в Москве (кажется), скрывая<сь> от осуждения, что<бы> не вызывать пересудов и не бросать тень на администрацию. За это время руководство Союза композиторов РСФСР и от Ленинградского отделения дружно выдвинули Т. (в благодарность за содеянное!) на Государственную[1] премию РСФСР.

Кандидатура в первый год провалилась. Музыка не понравилась комиссии.

Выдвинули — на следующий год, а других кандидатур не выдвигали. Комиссия Совета Министров снова не сочла достойным премии музыку этого композитора. Тогда выдвинули его на третий год, а других кандидатур снова не было. Поговорили с Министерством культуры, поговорили с руководством — сказали, что лучшего композитора нет и Т. получил премию им. Глинки.

Так торжествует справедливость и добро!

* * *

В этой горестной судьбе русского музыканта, который хотел быть *русским* и в своем творчестве, есть много поучительного[98].

Текст книги, по правде сказать, мне нравится гораздо меньше. Тяжелая, полная борьбы, невзгод и лишений судьба музыки Рахманинова, шедшего против течения <...>

Книга дает неверное представление о трудной судьбе Рахманинова-композитора, изображая его «баловнем судьбы», слышавшим только восторги окружающих. Между тем дело обстояло совсем наоборот. Именно Рахманинов-композитор подвергался всяческим унижениям, поношениям, назывался как угодно, вплоть до «фашиста», вплоть до полного запрещения.

Текст книги, к сожалению, нравится мне несколько меньше. Похоже, что его писала пианистка по образованию, поэтому главное внимание...<...>

Книга написана в торжественно-панегирическом тоне...<...>

Трудная судьба Рахманинова-композитора не нашла никакого отражения в книге.<...>

Получается, что путь композитора был торжественно безоблачным, что совершенно противоречит истине. Обилие непомерных похвал, например, «титаны пианизма», «величайший пианист современности», которые смешны в книге о *композиторе* Рахманинове (который был и прекраснейшим пианистом), о его трудной, подчас горестной судьбе и о *торжестве* его музыки.

В Вашей заметке есть пара слов о «поверхностности» критики, третировавшей музыку Рахманинова. Эта критика (известного Вам сорта) была поверхностной только по терминологии. Сущность же ее — очень глубока. Она исходила (и исходит теперь, по-прежнему занимая главенствующее положение в нашей русской музыкальной жизни) из неприятия, отвержения *основ* рахманиновского творчества, так же как, например, творчество Мусоргского, который, как считается, прикладывался за свою «новизну». Дело же совсем не в этом — *дух* творчества Мусоргского и Рахманинова, его основа, посыл, вот что ненавистно критике было, есть и будет. Вот почему эта музыка *всегда* будет отвергаться, ибо она содержит в себе иное понятие о жизни, иную нравственную идею, неприемлемую...<...>

Разумеется, писать об этом много и длинно здесь было невозможно, но умолчать об этом — значит не сказать правды. Со всеми мелкими издержками...<...>

Книга в общем-то хорошая, ее с радостью воспримут все, кто любит Рахманинова, а таких людей у нас в стране еще много, к счастью. Она служит славе Рахманинова, но могла бы служить и правде о его музыке.

О фольклоре и дурном к нему отношении

...Особенно усердствовал в этом направлении журнал «Советская музыка» (в ряде статей), призывающий прямо-таки к варварскому, безответственному отношению. <...> И если бы это было легкомыслием, ну, куда ни шло. Нет, за этим видно сознательное желание оплевать, унизить свое.

* * *

Очень много умелого, ловкого, деловитого, энергичного эпигонства, которое преподносится под видом новаторства.

Приемы письма, например, Альбана Берга кочуют по страницам партитур наших авторов, примером может служить, где целыми страницами заимствовано из музыки Пендерецкого.

Так называемые новые средства выразительности были даны как открытие тем, кто нашел, изобрел, за что заплачено большими усилиями интеллекта, а иногда и кровью сердца.

Эпигонам же это дается бесплатно, из чужих рук. Из чужих рук дается техника, из чужих рук — тематический материал, сокровенная часть музыки.

Это уже не творчество, не наитие, не вдохновение, а штамповка, компиляция чужих приемов, чужого материала.

Во все времена такое искусство считалось второсортным, второразрядным.

Это, в сущности, «прикладная» музыка, которая нашла пристанище главным образом в музыкальном театре, где она сопровождает сценическое действие, иллюстрируя те или иные «положения» действия, интриги, фабулы, но не имеет в виду обрисовать характер действующих лиц, отличительные черты их психики, природу их «души», ее внутреннее строение.

Для этого она слишком однообразна, интонационно безлика, ибо лишена не только национального корня, но и «личностного» начала, ибо она «исчислена», вымышлена, а не «сотворена», бездуховна) бездушна от самого своего возникновения, от посыла.

* * *

Сделанные по трафарету симфонии Канчели[99]...

* * *

Отсутствуют портреты А. Белого, Ф. Сологуба, на слова которых Рахманинов написал дивные сочинения[100]. Нет портрета Смоленского[101] — крупнейшего деятеля в области русской хоровой музыки (ему посвящена «Всенощная»). Нет портрета Э. Менгельберга[102], которому посвящены «Колокола». Это, конечно, упущения — современным любителям музыки было бы полезно знать эти славные имена.

Постепенно как-то выясняется, что Рахманинов — очень крупная фигура нашей музыки и всей вообще русской культуры. Сейчас уже видно, что волна энергичного, мускулистого, динамичного искусства, возникшая в начале века и сметавшая многое на своем пути, в том числе и музыку Рахманинова, силу свою давно уже исчерпала и окончательно измельчала в эпигонстве наших дней, а духовное наполнение этого искусства оказалось совершенно явно недостаточным.

Значение же Рахманинова продолжает расти, хотя и не до конца еще осознано.

Зарубежная портретная галерея также интересна, особенно хороши снимки с актерами Художественного театра, <...>

Ваша статья мне очень понравилась. Она хорошо, дельно написана, с любовью и чувством музыки композитора. Оценка «Всенощной» справедлива, но уподобление ее сходным образцам католической музыки я могу принять только как сделанное из чисто тактических соображений.

Разумеется, писать обо всем этом в альбоме было бы неуместно, но сказать только, что критика его музыки была «поверхностной» — недостаточно, да и не совсем верно.

Лишь терминология здесь поверхностная, но смысл этой критики глубок. Она исходит из неприятия, отвержения духовных начал творчества Рахманинова, также как и Мусоргского. И совсем неважно, что одного называли рутинером, а другого — безграмотным дилетантом. Суть здесь одна — ненависть к побудительной идее творчества, самой его внутренней сути.

Как раз та самая критика, которая писала о «титанах», «несравненных» и пр., самым жестоким образом третировала Рахманинова-композитора.

Чего тут только не было, от замалчивания до унизительных упреков в самых разных «грехах», а впоследствии до называния «фашистом в поповской рясе» (как это имело место в 30-е годы) и прямого запрета его произведений и упоминания его имени. Все это преодолела музыка Р<ахманинова>, показав свою неимоверную живучесть.

Мы имеем пример того, какая судьба иной раз (подчас) ждет русского композитора, если он не боится в своей музыке быть русским в глубоком смысле этого слова.

И этот пример — поучителен.

Вряд ли придет в голову немцу или итальянцу говорить о том, что Шуман или Монтеверди велики и ни в чем не уступают, допустим, П. И. Чайковскому. У них есть свои мерки, а у нас нет своих мерок.

...мерки чужие, и мы, имея многовековую собственную культуру, как-то смирились с тем, что меряем ее на чужой аршин.

<...>

Позволю себе сделать здесь пару замечаний, ни к чему, разумеется, Вас не обязывающих.

«Всенощная» достаточно хороша сама по себе, без уподобления ее какой-либо другой музыке.

Чтобы до людей дошла глубина Вашего восторга, не обязательно нужно приложить заграничный эталон. Получается, что без этого произведение как бы теряет в цене! Смею Вас уверить — широкий слой русских слушателей (достаточно большой!) стихийно несет в себе сознание того, что сто́ит эта музыка. Пойте ее в залах — они всегда будут полны.

Мы живем в такой момент, когда народ стихийно является, возможно, бóльшим носителем национальной культуры, чем так называемая интеллигенция, за исключением наиболее возвышенного ее слоя.

* * *

Журнал, активнейшим образом подымающий на щит сомнительные ценности. Журнал не сумел сплотить широкого круга авторов, не сумел привлечь и больших музыкантов. Композиторы-практики, чей голос был бы так важен, не выступают в журнале. И это немудрено. По важнейшим вопросам выступают сами работники редакции, люди недостаточно компетентные для разрешения тех вопросов, которые они стараются разрешить.

Понятие «народность» исчезло со страниц журнала. Идея о народности искусства, о его пользе, о его насущной необходимости абсолютно исчезла. Эта проблема мало интересует руководителей редакции. А между тем она остается главной основной проблемой нашей музыки и всего искусства. И людей серьезных очень волнует то обстоятельство, что серьезная музыка все более и более перестает быть народным явлением. Люди, чуждые глубинам народной жизни, ...<*фраза не завершена.* — А. Б.>

...Чехов: «Чуждые духу и жизни нашего коренного народа ...они смотрят на нас как на скучных инородцев»[103]. Эти слова всецело можно отнести...< *фраза не завершена.* — А. Б.>

Их идея: «Додекафонизация» нашей музыки, особенно русской музыки. Только эта тенденция подымается на щит и приветствуется руко...< *фраза оборвана.* — А. Б.>

Б. Чайковский, О. Тактакишвили, Вал. Гаврилин, Вельо Тормис — крупнейшие мастера, гордость нашей многонациональной культуры, их творчество систематически, многолетне замалчивается и сознательно принижается журналом. Вы не встретите по многу лет на страницах журнала имена таких замечательных композиторов, как Шалва Мшвелидзе, Анатолий Богатырев, крупнейших представителей многонациональной школы советской музыки, классиков своей национальной жизни, много сделавших для становления богатого дерева советской музыки.

Произведения, существующие только за счет спекуляции на знаменитом литературном первоисточнике или какой-либо крупной исторической фигуре.

Ценность же самой музыки — очень сомнительна. Ни о какой глубине раскрытия содержания здесь нет и речи.

Самая поверхностная иллюстрация сценической ситуации, без проникновения во внутренний мир действующих лиц.

Да и сама идея — обалетить великий роман с его бездонным содержанием серьезному художнику не придет в голову. Это говорит лишь о легковесности понимания произведения Великого писателя автором музыки. Сама же музыка несамостоятельна по стилю. Это эклектика в чистом виде, а иногда подчеркнутая

якобы *сознательно,* что не лишает автора известного остроумия, но не делает эту музыку художественно ценной и убедительной. Тематический материал — основа музыки, как правило — очень слаб. А тематический материал — это именно то, что отличало Моцарта от Сальери.

«Мануфактур – музыка»

Одним из критиков, большим, надо сказать, апологетом музыки композитора, поставившего на службу ей целый журнал, который этот критик возглавляет, был изобретен термин «музыка без музыки». По мысли критика этот остроумный термин должен был подчеркнуть творческую оригинальность композитора, его «новаторство», смелость и т. д.

Что касается «новаторства», то здесь вряд ли о нем правомерно говорить, ибо подобной музыки за рубежом, особенно лет 25—30 назад, было хоть пруд пруди, и уже к тому времени она изрядно надоела, а ее обилие вызывало, я бы сказал, грустные сожаления у серьезных людей, наблюдающих этот упадок музыкального искусства Европы.

Но сам принцип «музыки без музыки» напомнил мне одну мысль Гёте, высказанную им в связи с некоторыми творческими тенденциями его времени. Предвидя упадок поэтического искусства Германии, он сказал, я цитирую дословно: «Будет поэзия — без поэзии, будет "мануфактур-поэзия"»[104]. Вот с таким не сотворенным, сделанным «мануфактур-искусством» мы и имеем дело в данном случае.

И это делают не кто другие, как руководители наших творческих организаций тов. А и Б., которые занимают все ключевые позиции в музыке, за которыми закреплены целые театры. На службу им поставлены наши журналы.

Оперные театры забронированы за отдельными композиторами. Большой театр — за одним композитором, Театр им. Кирова в Ленинграде — за другим композитором. Так сказать, поделили сферы влияния в стране на участки, помните, как дети «лейтенанта Шмидта» в романе «Золотой теленок».

Я пользуюсь случаем как музыкант и человек выразить им самим и их творениям свое глубокое презрение.

Деятели искусства, как раз прокламирующие свою «избранность», элитарность, на деле в музыке своей эклектичной, слабой и малохудожественной проповедуют пошлый, мещанский взгляд на русскую классику, на русскую историю, на Россию вообще, изображая ее грязно карикатурно, уродуя смысл и историческое существование нации.

* * *

Путь не прост. Музыка С<виридова> подвергалась подчас весьма сильной и резкой критике за «формализм», также как и творчество многих других композиторов.

Годы были бурные, сложные, советская музыка напряженно искала *свои* пути, *свой* стиль и образы, стремясь выйти на прямой контакт с широким слушателем, соединить глубину и значительность содержания с яркостью, демократизмом музыкального языка, мышления.

В конце 40-х — начале 50-х годов в творчестве Свиридова присходит глубокий перелом и т. д.

Сосредоточивает внимание на вокальных формах и жанрах...

Начинается расцвет...

«Страна отцов» — подступ к эпике. Бернс — приносит композитору признание= слова Шостаковича: «великое произведение», «такое сочинение, которое появляется не каждый год и, м. б., не каждые 10 лет»[105].

* * *

Борьба против Русской музыкальной традиции велась с двух сторон.

РАПМ[106] — выдвигавший идею примитивного МАСС-ИСКУССТВА. Вместо народа — массы — толпа.

АСМ[107] — учиться у Запада, онемечивание русской музыки. И тот, и другой процесс были весьма активными и насаждались всей силой организованной государственной машины. Но, как всегда бывает, дьявол, желая причинить зло, невольно иногда делает благо. Склеротический академизм постепенно ушел, на смену ему воцарился дух эклектического советского симфонизма, проявившегося весьма ярко.

* * *

Мертвоватый, изобретательный, чисто старорусский стиль киномузыки Прокофьева.

* * *

Живая русская музыка проявлялась очень редко. «Тихий Дон», ранние песни Дзержинского с их свежим колоритом.

* * *

Служат не советской музыке, а тем энергичным функционерам из Союза композиторов, которые предприимчиво и умело используют свое общественное и государственное положение в своих эгоистичных целях, как средство творческого самоутверждения.

Музыкальные отделы RTV...

Руководители...

Мало того, что они заполонили эфир музыкой названных авторов, они еще активно борются с иной музыкой, всячески стараясь ее унизить и опорочить. Музыка моя раздражает некоторых товарищей.

* * *

Рахманинов-композитор творил в атмосфере жестокой, беспощадной борьбы, со всем тем, что составляло сущность его творчества. Эта борьба, открыто прокламировавшаяся тогда — «сбросить Толстого, Достоевского, Пушкина и др. с парохода современности»[108], касалась и самого Рахманинова.

Например, у Маяковского, в какой-то статье — слова «бежал от невыносимой мелодизированной скуки»[109] (о концерте Рахманинова). Да эта борьба и вынудила его покинуть Родину.

К сожалению, даже намека на трудность его композиторской судьбы в Вашей книге нет. Нельзя вскользь упоминать, что «критика его музыки была поверхностной». Это не так! Совсем не поверхностная. Поверхностное только — выражение, формулировка. Но это всего лишь условный язык для отвержения явления — глубоко чуждого и предназначенного к уничтожению.

Таким образом, симпатичная и нарядная книга эта служит лишь славе Рахманинова, но, к сожалению, меньше служит истине. <...>

Непонятно, почему пианист Плетнев талантливейший, а Софроницкий — нет. Мне, например, кажется, — наоборот. Не стоит называть пианиста крупнейшим пианистом современности, это легко оспорит любой любитель музыки в другой стране.

Не только резкостями и критическими нападками боролась художественная среда с музыкой Рахманинова, но и замалчиванием, демонстративным невниманием и т. д.

Кого только не возносили в те годы: и Скрябина, и Дебюсси, и Регера, и даже Шенберга. Думаю, что путь Рахманинова-композитора был очень трудным. Известно, сколько раз он доходил до отчаяния, да и перерывы многолетние в творчестве сами говорят за себя.

Все это продолжалось и после Революции, а в 1931 г. его музыка была вообще запрещена. Один из ныне здравствующих критиков озаглавил статью о нем «Фашизм в поповской рясе».

Разумеется, писать обо всем этом в торжественном альбоме не к чему, но упомянуть об этом было необходимо, чтобы не погрешить против истины. Но не сказать об этом ничего — значит погрешить против правды.

Это — не так.

Вдохновляющий момент враждебной Рахманинову критики исполнен большой духовной глубины. В основе этой критики лежит отвержение внутренней идеи, которой наполнена рахманиновская музыка. Борьба с этой идеей — ее искоренение и уничтожение всюду, в чем бы она ни проявилась. Вот в чем был и есть этот вопрос, вот как стоял и продолжает стоять вопрос.

Подобная же судьба у музыки Мусоргского, отвергавшегося по причине «безграмотности» или, как теперь говорят, «новаторства», ибо дело тут не в

«новизне» или «архаичности» — дело во внутренней сущности искусства. Она-то и отвергается — миропонимание, строй души — отвергается.

Путь Рахманинова-композитора был весьма суров, после первых покровительственных похвал ...

Знаете ли Вы, что Рахманинов назывался «фашистом в поповской рясе», а музыка его была государством запрещена в 1931 г.

На стр... мне было приятно узнать о себе, что я композитор, а не, скажем, повар или начальник районного отделения милиции[110].

Но главное не в этом.

Путь Рахманинова-композитора не был столь безоблачным и усеянным только розами. Быть в России XX века *русским* художником, в том глубоком смысле, в каком им был Рахманинов, это — тяжелая судьба. Из книги этого не видно... Лишь маленькой фразой Вы отмечаете, что упреки Рахманинову в старомодности делались «поверхностной» критикой.

Вряд ли стоило в такой свободной книге сортировать людей, снабжая их ярлыками «великий», «талантливейший» и проч.

Почему Нежданова — великая певица, а Обухова — нет? Смешно писать великий о Шаляпине — все знают, Шаляпин — это Шаляпин. В такой книге без всего этого можно было бы обойтись.

Разным шрифтом

О «своих» пишут шрифтом, состоящим только из заглавных букв.

«Почему я *ушел из редколлегии журнала "Советская музыка"»*

Заметка

В работе журнала наблюдаются крупные недостатки, необъективность в освещении творческого процесса, необъективность в обзоре Пути советской музыки: противопоставление точки зрения членов редакции общественному мнению. Б. Чайковский, О. Тактакишвили, В. Гаврилин, В. Тормис, А. Николаев, Ю. Буцко, Анат. Богатырев, Мшвелидзе. *Непомерно-анекдотическое восхваление своих:* Рождественский во время очередной своей гастроли в Советском Союзе дает шоу; эссе, Мазель — о Глинке"[111]. Внутренняя глухота.

Журнал.

Люди, стоящие во главе редакции, работают там десятилетиями. Музыканты они — слабые. Творческий потенциал их очень незначителен и они давным-давно его исчерпали. Неумение сплотить творческие силы Союза, привлечь к участию в журнале активно работающих композиторов, желание самим разрешить сложнейшие вопросы движения вперед нашей музыкальной культуры. Статьи, обзорные статьи, которые пишут сотрудники редакции, крайне легкомысленны и небеспристрастны.

* * *

Рахманинов в эпоху крайней переусложненности, увлечения всяческой «экзотикой», имел смелость быть *простым* в том смысле, в каком было простым творчество Пушкина, Глинки, Л. Толстого, П. Чайковского, А. Чехова.

Простота — изначальное свойство русского искусства, коренящаяся в духовном строе нации, в ее идеалах.

* * *

Можно бы не бояться обобщений, выводов и твердой собственной позиции во взгляде на вопрос. Только такое — будет ценным. Они же захотят заставить Вас изложить не свою точку зрения, а ихнюю.

* * *

...стало балетной эстрадой...

* * *

Съемки TV
Партита f-moll Угорский | Лен<ингра>д
Альбом для детей
Трио __ М<осква>
Музыка для камерного оркестра Серов Лен<ингра>д
Триптих М<осква>
«Метель» Федосеев М<осква>

Романсы и песни певцы по 15—20 минут
Специальные записи= 3—4 записи
Архипова, Марусин I Лен<ингра>д
Ведерников, Просаловская __I по 15—20 <мин.>
Ковалева (послушать)
Иванова (послушать её лично)

* * *

Такие сочинения появляются в искусстве редко.

* * *

Нечаевой[112] — письмо о том, чтобы концерт с Образцовой дали целиком. А «Ночные облака» давали бы отдельно.

TV «Съемки»

Угорский 1) Партита f-moll
1) Детский альбом
2) Трио

3) Триптих

4) Музыка для камерного оркестра Сондецкис или Э. А. Серов.

Жданова[113]:

Фильм — Тагиевой[114] (учебный) *с конферансом.*

Кто режиссер?

Кто сценарист?

Повторы Нестеренко.

Архипова (новый).

Образцова.

+ Блок.

Поэма Есенина. Весенняя кантата. Патетическая оратория. Курские песни.

Деревянная Русь. Минин.

«Пушкинский венок».

«Ночные облака».

3 хора из «Детского альбома».

Ты запой мне ту песню, что прежде...

Веснянка.

Хоровод.

«Концерт памяти Юрлова».

Письма.

Гал. Нечаевой.

Г. Г. Белову.

В. И. Белову

Тетрадь 1979-1983

Маяковский

Бесконечная мысль о памятнике («Мне бы памятник при жизни полагается...»[1], «Вам и памятник еще не слит...»[2] и др.). Вспоминается одной женщиной, как М<аяковский> становился в позу памятника, пусть — шутливо, но на дне души это жило. И еще есть о памятнике: «Пускай нам общим памятником будет...»[3]

И ведь — схлопотал, но, конечно, благодаря наследникам, надо отдать им должное. Правда, и себя не забывали. Ему растравили честолюбие (подобно тому, как налиму разбивают печень). Оно разрослось в душе, как раковая опухоль, и съела эту душу. Он возненавидел всех и все.

Прославление, воспевание карательных органов. Вспомним стихи последних лет: Карикатуры, Подлиза, Карьерист[4] и проч. и проч. Несчастные обыватели, снимающиеся в провинциальном фото, люди, что говорить, невысокой культуры (к тому же, не могущие дать сдачи). Но почему такая злоба, презрение к людям?

Пьесы, вроде «Клопа», где высмеивается желание рабочего жить в квартире, а не в общежитии, ибо, по мнению поэта и его идейных руководителей из Лефа, в квартирах должны жить *они сами,* а рабочим — общежитие, а крестьянам и вовсе — лагерь. Ненависть и к советскому чиновнику разного ранга. Рабочие — карточные фигуры: Фоскин, Двойкин и Тройкин[5]; уничижительные имена, взятые из арсенала карточной игры для «богатых» — *покера.* Подобно скорпиону, он жалил и изливал свой яд на все и на всех: в Америке — сифилитики, «ужасные» монахини, некрасивые и безрукие. Певец «Мертвечины» — бездушия, единственно хорошие — *техника,* мосты, машины и т. д. да еще молодежный лагерь «*Кемп»* под красноречивым названием «Нит гедайге» («Не унывай» с еврейского). И, наконец, в дикой злобе и ярости на весь мир, подобно скорпиону, он в бешенстве вонзил жало себе в голову и издох.

Об этом можно многое написать. Это был человек *без любви, без чести, безо всякой совести*, палач по душе, и его конец, совершенно закономерный, никого не опечалил. Я помню, эту новость мы — школьники — восприняли с полным равнодушием. А смерть Есенина — потрясла всех, потрясла несколько поколений и, особенно, молодых людей.

О Маяковском

Человек, который написал: «Я люблю смотреть, как умирают дети»[6]*,* — не может быть назван ***человеком.*** Это — выродок.

Только однажды Маяковский поднялся в высоту несравненную в стихах о Революции, в РОСТ'е, в самоотречении. Здесь он — велик.

* * *

« Что такое искусство?» — спросил я его. Охотно скажу: «Искусство есть такое идеальное изображение жизни, которое приводит человека в состояние напряженного желания идеального, то есть красоты, духовной чистоты и добра».

А. Н. Толстой из статьи «Голубой плащ»[7].

* * *

Остался ряд шаржей-карикатур, выполненных не без остроумия по части оркестровой, а иногда и интонационно-речитативной выдумки, но несколько утомляющих однообразием выразительных средств, сухостью, расчисленностью музыкальной материи. Между тем характеры Г<ошля> давали возможность развернуть более богатое в интонационном отношении полотно, если бы автор исходил из позиции художника-реалиста. Тогда манера Ноз<древа> могла бы нести черты военного, а он похож на загулявшего полового из трактира и т. д.

О Поэме. Рядом с картинами удручающей человеческой пошлости, на каждой странице дышат скорбью и поэзией слова самого Г<оголя>, в них выразилась вся

его великая, исполненная веры душа страдающего от вида и сознания человеческого несовершенства. Вот это-то и составляет *истинное содержание Поэмы,* глубину ее. К сожалению, композитор не почувствовал или не придал значения этому элементу. Этих «невидимых слез» — нет[8].

* * *

После войны, во второй половине пятидесятых годов, в момент «оттаивания», вышло совсем новое поколение, взявшее на себя смелость судить все предшествующее, произнести над всем бывшим свой легковесный, легкомысленный, ни к чему самих себя не обязывающий, суд.

* * *

Слышать биение народного сердца...

[Музыка Глинки][9]

Таким образом, неотделимость искусства от народа [*чуткость к народному сердцу],* любовь, внутренняя свобода и простота его гимнов и, наконец, неподкупность его совести — вот что вкладывалось Пушкиным и Глинкой в понятие народности искусства.

Слово о Глинке

Исполнилось 175 лет со дня рождения великого русского композитора, основоположника нашей национальной музыкальной классики, Михаила Ивановича Глинки. Отмечая эту знаменательную дату, мы с чувством безграничного уважения и любви произносим имя гениального музыканта, чье художественное наследие составляет славу и гордость отечественной музыки.

Значение Глинки в истории музыки вполне сравнимо с бессмертными делами Пушкина — оба они стояли у колыбели того могучего художественного движения, которое именуется русской классикой и которое не перестает и сегодня поражать наше воображение.

Пушкин и Глинка выдвинули и сформулировали важнейшее, краеугольное положение народного искусства. Все знают, что Глинке принадлежат знаменитые слова: «Народ пишет музыку, а мы ее только аранжируем»[10]. Эти слова подчас толкуются так, что композитор должен быть не более чем аранжировщиком народных мелодий, народных песен.

Такое толкование, однако, слишком примитивно. Смысл слов Глинки гораздо глубже. Он означает, что композитор должен прежде всего слышать народ, быть выразителем того сокровенного, о чем поет народ в своих песнях, т. е. выразителем народного духа, народного сознания. Вот что значат эти слова — они глубоко символичны. Они перекликаются, несомненно, со словами Пушкина:

Любовь и тайную свободу

Внушали сердцу гимн простой
И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа[11].

Таким образом, неотделимость искусства от народа, чуткость к народному сердцу, любовь, внутренняя свобода художника, простота его гимнов и, наконец, неподкупность его совести — вот что вкладывалось Пушкиным и Глинкой в понятие народности искусства.

Этим пониманием народности была жива вся великая русская культура XIX века, которая приумножила и колоссально обогатила это понятие. В начале XX века ту же мысль с особенной настойчивостью и постоянно обнажал Александр Блок. Он говорил: «Гений — всегда народен»[12].

Музыка Глинки и по сей день остается непревзойденным выражением подлинной народности в этом высшем ее понимании и значении.

[Народ для него — олицетворение правды, мерило истины, справедливый судья человеческих дел и поступков.]

В [мрачную] пору *николаевской реакции* Глинка [воспел величие духовных сил, таящихся в русском народе] вывел на подмостки оперного театра образ простого крестьянина, выражающий мудрость народа, красоту, величие и благородство его души. *[Какой художественной смелостью* надо было обладать!]

Вспоминая сегодня итоги композиторских трудов Глинки, мы называем, в первую очередь, две созданные им национальные оперы, ряд замечательных симфонических произведений, большое число песен и романсов (их не менее 80), пьесы для ф-но, различные камерные ансамбли и т. д.

Две памятные даты — 1 постановка «И<вана> С<усанина>» в ноябре 1836 года и премьера «Руслана» весной 1842 года – навеки вписаны в историю русской культуры. В этих двух операх заложены лучшие традиции нашей оперной культуры — правда характеров, глубина раскрытия сильных человеческих чувств, богатырский размах и [эпическое] величие, запечатлевшее атмосферу и дух народной жизни [острейшие моменты отечественной истории]. Многое здесь противостоит внешней импозантности западно-европейской «большой» оперы, где музыка зачастую лишь иллюстрировала, — хотя порой и чрезвычайно удачно, — эффектные сценические ситуации, присущие историческому сюжету.

Глубоко прав был русский критик Владимир Федорович Одоевский, сразу же после премьеры «Сусанина» написавший следующие вещие слова: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — *новая стихия в искусстве,* и начинается в его истории новый период: *период русской музыки»*[13].

Поражает масштабность музыкального мышления Глинки, сумевшего выстроить столь монументальные оперы-фрески, богатые сочными хоровыми сценами, сложными ансамблями, красочными балетными дивертисментами. Каждая из опер завершается могучим хоровым финалом, воспевающим грядущую славу России, безудержную стихию народного ликования. И, в то же время, две глинкинские оперы — очень разные по драматургии, по характеру сценического конфликта.

Если патриотический подвиг Сусанина изображен реалистически-конкретно в поэтически-бытовом плане, то столкновение сказочного богатыря Руслана с враждебным миром злых сил таит в себе богатейшую национальную символику. Поразительно, сколь смело и остро выразил Глинка бесчеловечное, таинственное, злое начало, угадываемое за колдовскими образами [карлы] Черномора и [волшебницы] Наины. Здесь рождалась та примечательная линия *обличения зла,* которая прошла через всю историю русской музыки, вплоть до зловещих сказочных персонажей опер Римского-Корсакова, оркестровых миниатюр Лядова, балетов Чайковского и Стравинского и симфонических скерцо Шостаковича.

Вставка № 1

Своими операми Глинка положил начало новому явлению в мировом музыкальном искусстве — русскому эпическому оперному театру. Когда я говорю о русском музыкальном эпосе, я имею в виду, кроме опер Глинки, прежде всего такие произведения, как «Борис Годунов» и «Хованщину» Мусоргского, «Князя Игоря» Бородина, «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова.

Это — именно *эпос,* а не просто исторические оперы, ибо в названных произведениях речь идет не только о тех или иных (пусть даже важнейших) событиях Отечественной истории. В них затрагиваются коренные, сокровенные, основополагающие духовные начала жизни нации. Искусство это тем более самобытно, что духовная жизнь России отличалась глубоким своеобразием и от Европы, и от сопредельных стран Востока. Созданный Глинкой и его преемниками русский музыкальный эпос является, несомненно, одной из высочайших вершин искусства. Он стоит в одном ряду с такими явлениями европейской музыкальной культуры, как ораториальное барокко И. С. Баха, классицизм Моцарта и Бетховена или романтическая драма Верди и Вагнера.

Но не только в опере Глинка явился прокладывателем новых путей, он создал традицию всюду, где прикоснулось его вдохновение. Верхом совершенства было оркестровое мастерство композитора. Оно и поныне удивляет нас своим артистизмом, прозрачностью и блеском, чистотой тембров, вдохновенностью мелодий и контрапункта, соразмерностью звуковых пластов.

Обе оперные увертюры, особенно искрометная, как вихрь, увертюра к «Руслану», «Ночь в Мадриде» и «Арагонская хота», знаменитейшая «Камаринская» с ее чудесным контрастом двух различных стихий русской народной песенности — все это не перестает радовать и вдохновлять всех, кто искренне любит музыку. Из этих сравнительно скромных и, вместе с тем, совершенно своеобразных симфонических опытов выросло впоследствии могущественное здание богатейшего и разнообразного русского симфонизма.

Глинка обладал поразительным ощущением танца, которому уделено большое место в его симфонических и оперных партитурах, причем танца как народного, так и фантастического. От него идет прямая линия к балетам Чайковского, Глазунова, Стравинского и Прокофьева. Особенно хочется напомнить о том, что Глинка открыл стихию русского вальса, написав свой бессмертный «Вальс-фантазию» для

оркестра — этот шедевр, поражающий изысканностью вкуса, какой-то особой благородной меланхолией и воздушностью, характерной именно для русского вальса.

Наконец, в творчестве Глинки заключено блистательное начало культуры русского романса и песни. Здесь он выступил почти одновременно с такими композиторами, как Алябьев, Варламов, Гурилев, Верстовский, открыв дорогу целой плеяде русских лириков, начиная с гениального А. С. Даргомыжского. Я сравнил бы эту драгоценную ветвь нашей музыки с русской лирической поэзией по богатству и глубине эмоционального выражения, по тонкости и своеобразию постижения мира, по красоте идеалов и несравненной силе воздействия. Важно отметить, что песенные мелодии Глинки рождались под непосредственным воздействием пушкинской поэзии, что в числе непосредственных соавторов композитора были — кроме самого Пушкина — замечательные русские поэты пушкинской поры: Баратынский, Батюшков, Дельвиг, Жуковский, Кольцов. В тесном содружестве с поэтами Глинка выработал традицию русской вокальной музыки, в которой широта и пластичность распева гармонически сочеталась с реалистической меткостью речевых интонаций. Стоит ли напоминать здесь о таких повсеместно любимых шедеврах, как «Не искушай меня без нужды», «Сомнение», баллада «Ночной смотр» или бессмертное воплощение пушкинской лирики «Я помню чудное мгновенье...».

Глинке мы также обязаны становлением русской вокальной школы с ее глубокой правдивостью, драматической мощью, неподражаемой осмысленностью пения. Известно, что великий композитор сам охотно занимался с певцами, послужив здесь примером для многих поколений русских композиторов. Среди горячих почитателей и страстных пропагандистов его музыки были такие выдающиеся артисты, как Осип Афанасьевич Петров, Анна Яковлевна Воробьева-Петрова, украинский певец и композитор Семен Степанович Гулак-Артемовский, автор знаменитого «Запорожца за Дунаем».

Важнейшую роль в художественном становлении Глинки сыграло чуткое постижение им [самобытной] прелести *русской народной песни.* Годы, проведенные в Италии, внимательное изучение основ итальянского пения и шедевров итальянской оперы не только не затмили его жадного интереса к русскому фольклору, но, напротив, заставили его еще более пристально и заинтересованно вслушаться в музыку русского народа. Глинка прямо утверждал, что именно «изучение русской народной музыки направило его творческую мысль к сочинению опер национального содержания»[14].

Было бы, однако, ошибочно рассматривать великие творения Глинки лишь как простые собрания [известных] народных напевов. Напротив, в его операх мы почти не встречаем прямых цитат из песенного фольклора, композитор свободно и вдохновенно выращивал свои собственные ярко национальные мелодии, в которых поразительно верно воплощены русский народный колорит, своеобразие русской диатоники, мягкие очертания русских старинных ладов. Можно говорить о том, что

Глинка никогда не повторял, не копировал народные мелодии, а скорее шел по пути идеализации, поэтизации народного материала, возвышал и совершенствовал музыкальные сокровища, воспринятые от народа. При этом народно-музыкальное начало предстает у него в самых различных проявлениях — от идиллически спокойного, мягко-распевного до драматически бурного и грозного. Работа композитора над народной песней была лишь одной из граней его многообразного и пытливого творческого труда. С необыкновенной бережностью обращался он с [народно] песенным материалом, стремясь органически сочетать стихийность мышления со строгим и универсальным мастерством, собственной индивидуальной манерой, свойственной большому самобытному мастеру.

Преданность русским национальным идеалам не помешала Глинке проявлять живейший интерес и симпатии к музыкальным культурам других народов [Европы и Востока]. Путешествуя по Кавказу, живя подолгу в Италии, Испании, Польше и на Украине, он всюду жадно прислушивался к мелодиям местных национальных песен и танцев [к оригинальным напевам народных певцов]. Его путешествия по Испании имели целью глубокое проникновение в мир самобытнейшей испанской музыки, которую постигал, по его словам, от «извозчиков, мастеровых и других представителей простого люда»[15]. В результате он оказался едва ли не первым из композиторов-классиков, открывшим миру несравненную прелесть испанской музыки с ее замечательными ритмами и сочным ориентальным колоритом, о чем с восторгом писал великий поэт Испании Федерико Гарсиа Лорка.

На основе подлинных жизненных впечатлений композитора рождались красочные музыкальные зарисовки, отражающие пестрый народный быт, природу, искусство Испании, Финляндии, Польши, [Закавказья]. У каждой национальности он находил только ей присущие музыкальные красоты и метко воплощал их в своих партитурах. Так возникли, например, две славянские стихии в музыке «Ивана Сусанина». Гоголь писал по этому поводу, что в самой музыке оперы ясно слышится, где говорит русский и где поляк: «У одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого — опрометчивый мотив мазурки»[16].

И, конечно, неповторимо прекрасны у Глинки *образы Востока.* Достаточно напомнить партию Ратмира в «Руслане», колоритнейшие танцы в волшебных садах Наины, включая знаменитую лезгинку. Здесь рождалась одна из самых поэтичных традиций русского искусства — «русская музыка о Востоке», запечатлевшая чувство романтического восхищения темпераментным искусством Кавказа. От Глинки эта традиция перешла к композиторам Могучей Кучки, Балакиреву, Мусоргскому, Бородину [Римскому-Корсакову], Глазунову, Рахманинову.

Дело вообще не в средствах выразительности, дело в чем-то совершенно другом, что делает великим искусством сложнейшую мессу Палестрины или бесхитростный, простодушный мотив Перголези, сложнейшую сонату Бетховена или его примитивный «Сурок», «Страсти» Баха.

В маленьком произведении (например, «Червяк») Даргомыжского мы видим *тип,* характер, судьбу. Мы можем подумать, как ужасна, как трагична жизнь, хотя в музыке, которую мы слышим, нет ни жалоб на жизнь, никаких трагических эмоций, даже скорее присутствует комический элемент, никаких грандиозных потрясений, взвинченных состояний, а, между тем, это-то и есть подлинный, глубочайший трагизм, леденящий душу, если подумать об этой музыке и понять, о чем в ней идет речь. Но для этого надо проникнуть в глубину произведения. В чем же эта глубина заключена? Что может быть проще по музыке, чем эта комическая песня Даргомыжского?

С точки зрения музыкального профессионализма, как он понимается современным музыковедением и преподается в консерваториях, — такое произведение с точки зрения применения выразительных средств и т. д. — может написать не то чтобы студент I курса консерватории, а композитор из самодеятельности, абсолютный дилетант. Я утверждаю это со всей определенностью. Средства, примененные здесь, не только предельно просты — они примитивны, еще более примитивны, например, некоторые песни Шуберта («В движеньи мельник жизнь ведет, в движеньи...»). С точки зрения примененных средств выразительности так писали и теперь пишут тысячи композиторов. Точно так же, как тысячи композиторов пишут симфонии или учебные фуги (их обязаны писать). Однако симфонии Чайковского или фуги Баха возникают редко.

Глинка (продолжение)

Эпический симфонизм Бородина идет не от симфонических произведений Глинки, а, скорее, от его опер.

«Камаринская» с ее контрапунктами хроматического свойства, а с другой стороны с элементами целотонщины, перекликается с русскими квартетами Бетховена, а также с Трио из Скерцо 9-й симфонии. В этом Трио, несомненно, слышен крестьянский русский элемент. Бетховену вообще был свойствен крестьянский элемент, но здесь, несомненно, русский колорит.

Такое утверждение нимало не противоречит мысли Чайковского («о дубе и желуде»[17]), то, что было...<*фраза оборвана.* — А. Б. >

Картинное, образное симфоническое мышление, а не психологическое.

Можно, сложно изъясняясь, говорить пустяки.

Между прочим, именно в «Камаринской» следует искать истоки «скоморошьего стиля» Стравинского и Прокофьева, возникшего в начале нынешнего столетия.

* * *

Не все в искусстве зависит и от самого художника, как ни нелепа и ни смешна такая точка зрения.

О сложном и простом

Понятие сложного часто путается у нас с понятием глубокого, более того, сложным часто пытаются заменить глубокое. Между тем это совершенно разные вещи. Глубина — есть понятие духовное (мы говорим: душевная глубина), в то время как сложность применяется нами чаще всего к построению, архитектонике произведения искусства, хотя, несомненно, существует и душевная сложность (сложность внутреннего мира).

Какой внутренний мир человека ценен для художника: простой или сложный? Как предмет художественного анализа (отвлекаясь от проблемы добра и зла) равно интересны тот и другой. Духовный мир, м. б., очень прост и, вместе с тем, очень глубок. Высшим выражением этого характера представляется Христос. Этот мир не ведает раздвоения, какого-либо внутреннего противоречия. Это линия, устремленная в бесконечность. Мир Иуды, напротив, — несет раскол, двойственность, противоречие, внутреннюю катастрофу, смертность.

Мир Бога прост (мы часто и говорим «Божественная простота»), мироздание для Бога — просто, ибо Ему ведомы законы, которыми оно управляется. Напротив, для нас мир сложен и непонятен в каждой детали, ибо нам неведом его тайный смысл. Точно так же Божественная простота для нас непонятна, мы становимся в тупик перед нею из-за ее непостижимости.

* * *

Добавление:

...первой великой личностью, художником нации, отечественным художником, увидевшим мир и, прежде всего, Россию и народ ее крупно, объемно, разнохарактерно, увидевшим Россию как целое, как художественную идею.

Вставка со слов «нет никакого сомнения в том...» до слов «в сокровенных проявлениях...»:

Существовали, несомненно, и высокоталантливые творцы этой музыки: крестьяне и крестьянки, жители городов и посадов, безымянные монахи, знатоки и авторы знаменного распева. История оставила нам некоторые имена, например: взять примеры из эпохи Грозного или Федор Крестьянин, живший ...

Глинка был первым среди музыкантов, увидевшим Россию как целое, как художественную идею (выше)...

Кроме всего мною упомянутого, в музыке Глинки впервые выразился он сам, его великая личность.

Буржуазия. Анализ слоя

Буржуазия — она немногочисленная.

Есть *высшая буржуазия* — супер- и просто миллиардеры, воротилы Уолл-стрита, военных концернов, смещающие и назначающие президентов, правительства, премьер-министров, диктующая политику, держащая в своих руках судьбы целых народов. Эта буржуазия презирает всех и вся, даже тех, кого она ставит у власти.

Есть *крупнейшая буржуазия* — обладатели огромных состояний (миллионы золотых рублей), мультимиллионеры, также держащие в руках целые отрасли, зависящих от них людей, но не допущенная к высшей политике, имеющая лишь косвенное, частичное к ней отношение. Эта буржуазия ненавидит высшую, хотя и не боится ее, будучи в достаточной степени самостоятельной, и презирает все остальное на свете.

Есть *крупная буржуазия* — свежие миллионные состояния. Это уже большой круг людей, живущих в свое полное удовольствие. От них также зависит значительное количество окружающих, но уже меньше от каждого; хотя эти живут с некоторой опаской по отношению к вышестоящим, но, в общем, в достаточной степени беззаботно и также совершенно презирают нижестоящих.

Далее идет *средняя буржуазия* — преуспевающие представители художественной интеллигенции, крупные рантье, акционеры средней руки, живущие с расчетом, в заботе о прибыли, а верхние слои не заботятся непосредственно о прибыли. Их заботы – «высшего порядка», а прибыль начисляется как бы автоматически. Англия мне представляется страной, в которой много средней буржуазии. Такие, очевидно, Голландия, Бельгия, страны сравнительно немногочисленные, но имевшие большие богатые колонии. Этот слой населения смотрит вверх с опаской и подобострастием, вниз с презрением и снисходительностью.

Далее идет *мелкая буржуазия.* Мелкие рантье, лавочники, высокооплачиваемая инженерия и т. д. Таких много. Это типично для Франции, Германии, Италии.

Далее — *мельчайшая буржуазия.* Это верхушки трудящихся классов, рядовая художественная интеллигенция. Мелкая и мельчайшая буржуазия, очень многочисленная, испытывает подлинную ненависть к крупной, ибо живет в постоянном страхе быть пожранной. Оба эти вида буржуазии живут в постоянном контакте с низшими слоями населения, кормясь за их счет и не испытывая к ним ненависти, ненависти вниз уже нет.

Внизу находятся низшие трудовые слои населения, продающие свой труд и старающиеся обуржуазиться, т<аким> о<бразом> получить сбережения, заиметь собственные деньги, которые будут давать прирост; сколотить деньги и пустить их в рост.

Советская художественная, научная (особенно научно-аристократическая) и, частично, мелкогосударственная интеллигенция составляет, в значительной мере, слой *микроскопической буржуазии* (по своим покупательным возможностям).

Микроскопическая советская буржуазия — самый свирепый, самый злобный тип буржуазии. Она ненавидит всех и вся. Ненавидит всех, кто стоит выше ее и завидует им. Ненавидит и презирает обросший жирком слой простого народа, третируя его,

как мещанство и бездуховность, будучи сама совершенно бездуховной и полагая весь смысл жизни в комфорте европейского типа (европейско-американского типа), доступном на Западе средне- и мелкобуржуазным слоям.

* * *

Так называемое разоблачение зла, талантливо почувствованное композиторами, сформировавшимися в первой половине века, давно уже превратилось в его смакование, ожесточающее душу самого художника и вернейшим способом убивающее его талант, если он у него есть. В деле смакования достигнуты необыкновенные результаты, поражающие в своем роде изобретательностью и вдохновением, фантазией, в коллекционировании всевозможной грязи, извращений, порока, показа постыдного и т. д. (Я говорю не только о музыке! Но и о ней!) За всем этим часто скрывается холодный цинизм, исключающий художественное вдохновение и подменяющий его умозрительным изобретательством, не лишенным в своем роде даже примечательности. Но всего этого — слишком много, это стало однообразным.

Очернение, окарикатуривание Родины, Человека, жизни, всего святого, всего чистого. Кажется, можно подумать, что подобные художники — страдальцы и мученики, – ничуть не бывало. Чаще всего — это преуспевающие и подчас весьма деловые люди, ловко, бездумно и предприимчиво торгующие своей художественной сноровкой. Прокламируя борьбу со злом, они, в конечном итоге, служат ему! За свою жизнь, особенно за последние годы, я насмотрелся изображения всяческого порока и зла в разных видах искусства: в кино, в музыке, в театре; могу сказать, что никогда оно так не смаковалось, как в нынешнем веке. Художники разных направлений соревнуются в виртуозности его изображения, особенно бесконечные эпигоны сегодняшнего дня.

* * *

Россия — грандиозная страна, в истории и в современной жизни которой причудливо сплетаются самые разнообразные идеи, веяния и влияния. Путь ее необычайно сложен, не во всем еще и разгадан, она всегда в движении, и мы можем лишь гадать, как сложится ее судьба. Ее история необыкновенно поучительна, она полна великих свершений, великих противоречий, могучих взлетов и исполнена глубокого драматизма. Мазать ее однообразной, густой черной краской напополам с экскрементами, изображая многослойную толщу ее народа скопищем дремучих хамов, жуликов и идиотов, коверкать сознательно, опошлять ее гениев — на это способны лишь люди, глубоко равнодушные или открыто враждебные Родине. Это апостолы зла, нравственно разлагающие народ с целью сделать его стадом в угоду иностранным туристам, современным маркизам де Кюстинам или просто обыкновенным европейским буржуа. Такая точка зрения на Россию совсем не нова!

Достоевский гениально обобщил подобные взгляды и вывел их носителя в художественном образе. Это – Смердяков.

* * *

Есть *композиторы — кумиры музыкальной черни*: оркестрантов, дирижеров, теоретиков и проч. Поклонение им вызывает их сноровка, техническое ремесло, оценить которое ремесленная же чернь может («здорово сделано!»). Подняться же до самого высокого искусства чернь не может. Дух его непонятен им, часто — чужд. Подобное искусство несуетливо, часто — просто. Сами же ноты не вызывают восторга, часто здесь нет ничего, поражающего сделанностью. Важна таинственная значимость этих звуков, их внутреннее духовное наполнение. Часто оно бывает скрыто от «спецьялистов». Как это ни парадоксально, музыканты часто бывают далеки от сущности музыки, они видят только ноты — знаки, сущность которых им непонятна.

* * *

Когда к замысловато придуманной рифме подбирается смысл в противоположность тому, чтобы к поэтическому смыслу искать свежую рифму (или, что еще более ценно, когда высокий поэтический смысл так и является в яркой и свежей рифме), это бывает иногда остро, пикантно, неожиданно, но в этом, как правило, нет глубины, составляющей сущность немногословного искусства — поэзии.

* * *

Написать:

О Добром и его дяде[18], с кем он был в ссылке, его роль в известных событиях.

Пастернак о Есенине и Маяковском[19]. Чуждость почве, в этом общее с Маяковским, у которого народное русское, крестьянин или рабочий давались лубком — плоскостно.

Так же плоскостно, газетно-карикатурно, плакатно или фотографически давались политические деятели — неважно кто: Пилсудский, Врангель, Керзон или Ленин. Картинно, портретно, душевно наполненно давался лишь сам автор. Отсюда преуменьшение почвенного, незамечание его, чуждость почвенному. Пастернак путает народничество с народностью. Народничество, в сущности, дворянская, интеллигентская идея, приближение к народу (хождение в народ), сочувствие народу, в сущности отношение к нему свысока, как к меньшому брату.

Есенину все это было чуждо, ибо он сам — народ, органично нес в себе собственно народное сознание, мирочувствование и в этом его коренное отличие от всех них. И не только отличие, а внутренняя враждебность, а «недоступная» черта в отношениях между народом и интеллигенцией, о которой писал Блок.

Сокровенная сущность поэзии Есенина, которую определяют весьма поверхностно как русский мессианизм, была совершенно чужда Пастернаку по многим причинам: по национальным, сословным и, наконец, самое главное, — по

культурной генеалогии. Православие Пастернака не имело ничего общего с тем, что Есенин носил в крови, что было в нем органически растворено. Я бы назвал это именно русской разновидностью православия, русской его ветвью, вызревшей в русской душе за десятки веков его существования.

Для Пастернака же это было своего рода духовной экзотикой, это не сидело в нем неосознанно. Это было воспринято как культура (не почвенно!), как сказка, как легенда древней Иудеи — через Толстого, через православный экзотизм Рильке, через искусство Европы. Все это смешалось в этой благородной поэтической душе, склонной к восторгу, к умилению, с пламенным иудаизмом Гейне, с культом личности на еврейский манер (что было чуждо православию вообще), с богоборчеством Скрябина (мадам Блаватской), и образовавшими эту причудливую, своеобразную и неповторимую в своем роде поэтическую личность. Разумеется, нет никакой надобности подвергать сомнению все, сказанное Пастернаком. Он был, несомненно, абсолютно честным человеком в тех условиях, в которых он жил и в которых жить без компромисса было вообще невозможно. Однако этот компромисс был, наверное, самым минимальным.

То, что составляло для Есенина сущность его творчества, — судьба его народа, его племени, и чему он отдал лучшее в своем творчестве от 1918 до 22 года, до «Кобыльих кораблей», «Пугачева», в которых эта тема приобрела для него полную ясность и была им исчерпана. Трагизм национальной судьбы сменился личным трагизмом. Воспевание гибели нации сменилось воспеванием собственной гибели. Вслед за Блоком, ранее всех почувствовавшим смысл событий («но не эти дни мы звали, а грядущие века»[20]), Есенин пишет «Пугачева». Все это было абсолютно чуждо Пастернаку и особенно Маяковскому, воспевавшим жизнь, вознесшую их на вершину славы.

Эти люди обнаружили свое полное безразличие к таким событиям, как развал русской деревни, разгром духовенства и церкви. Все это их не касалось. Время Шигалевщины Пастернак относит только к 37 году, в то время, когда крупные житейские неприятности коснулись людей его круга. (Тоже, например, и Шостакович, обсмеивавший в своих сочинениях попов, которых тысячами ссылали в те годы вместе с семьями.) Любопытно, например, что разрушение храма Христа Спасителя и судьба русского духовенства не нашли никакого отражения у Пастернака (ни в прозе, ни в стихах). Впрочем, его прозрения относятся к 34 году, о чем свидетельствует его письмо к отцу, написанное 25 декабря 34 года в день католического Рождества[21]. Никак не желая отрицать православия Пастернака, я хочу сказать лишь, что оно было православием неофита. В нем был большой процент культурного веяния, от сознания, что жить без веры — нельзя, жизнь теряет смысл.

К вопросу о «сказочности» Есенина как типа (очевидно, Иван-царевич, превратившийся у Катаева в королевича). *Кстати,* рассматриваемая статья Пастернака является *конспектом* несравненно более талантливым и несравнимым в художественном отношении с романом Катаева «Алмазный венец». В этой

последней книге, как выясняется, нет ни одной собственной мысли. Все оценки взяты из статьи Пастернака. Сущность этой статьи и романа — унижение Есенина, унижение русского народного, национального, религиозного и возвышение космополитического сословия — *интеллигентского,* избранно интеллектуального.

Для Есенина народ со всеми его недостатками: грубостью, хитростью и т. д. все равно является стихийным носителем религиозного начала, повторяю, со всеми недостатками. Для Пастернака же он не существует вовсе, за исключением стихотворения «На ранних поездах»[22] и умилительных военных очерков.

(Тему эту отделать.)

Не то чтобы он презирал народ, этого нет и в помине, но и чувств стихийной близости нет, он воспринят как бы литературно. Маяковский же изображал народ подчас злобно, карикатурно, лубочно (в стихах) или унизительно (пьесы «Клоп», «Баня», Фоскин, Двойкин, Тройкин[23] и проч.).

О типе чувствования

Описывая смерть Маяковского: квартиру, наполненную близкими людьми, сбежавшимися сюда, описывая рыдающего Кирсанова, плачущего Асеева, Пастернак поражается бесчувственному спокойствию его матери и старшей сестры Людмилы (даже не называя ее по имени). Его умиление вызывает младшая сестра, входящая в квартиру (как на сцену) с патетическими воплями — это производит на него впечатление. Мне же кажется, что закаменевшая в горе мать и старшая сестра, возможно, ощущающие, что они находятся среди косвенных убийц (еще покойная Л<юдмила> В<ладимировна> так это мне и говорила[24]), производят более мрачное, тягостное впечатление. Но, возможно, здесь имеют место разные типы чувствования. Одни каменеют в горе, другие бьют себя в грудь, посыпая пеплом волосы.

У одних народов принято нести свое горе с достоинством, не делать его общим достоянием, переживать его внутри себя; другие — громко плачут сами или нанимают плакальщиц, выражающих поддельное горе. Все это зависит от разного характера чувствований.

В разговоре об ужасной смерти Есенина сказочная тема достигает кульминации (апогея); тут уже не Иван-царевич, а Иван-дурак — идиот, не соображающий, не сознающий, что делает, накладывая на себя руки (тогда как все творчество Есенина последних лет указывает на обратное). Думается, двойственное отношение Пастернака к Есенину высказалось здесь в полной мере. Здесь дышит ненависть — ничто другое. Ненависть человека, прожившего, в общем-то, благополучную жизнь подмосковного дачника. Разумеется ...<*фраза не окончена.* — А. Б.>

Таким образом, внешне справедливые, хотя и пристрастные, как он сам пишет, заметки Пастернака носят на себе отпечаток ожесточенной литературной борьбы и далеко не беспристрастны, о чем, впрочем, пишет и сам автор. Они не лишены

желания творческого самоутверждения путем умаления и устранения с пути поэта [42], которого он считал своим главным литературным конкурентом, соперником. Именно здесь, через много лет после гибели Есенина, когда слава его...<*фраза не окончена.* — А. Б.>

Пастернак приветствовал известные слова Ст<алина> о Маяковском, как о лучшем поэте эпохи, сознавая, что эта роль для него самого непосильна да и неестественна. Амплуа его другое: он никогда не выходил, да и не вышел, за пределы внимания «сливок» советского общества, которые всегда имеются во всякое время, как и в любом другом обществе. Но он не возвысил своего голоса, да и никто не возвысил голоса против «Злых заметок» Бухарина, статей Сосновского да и других критиков подобного же толка, уничтожавших Есенина как поэта. И в конечном итоге изъявших его из русской литературы и вбивших в его могилу осиновый кол и поливших его прах зловонными нечистотами. Но, несмотря на всю их борьбу привилегированного слоя русской поэзии, Есенин стал и продолжает оставаться народным поэтом. В несчастьях народных, на войне, в окопах, в тюрьмах, лагерях — не Пастернак, не Цветаева, а Есенин сопровождал народ. Он прошел проверку в глубочайших испытаниях, которые суждены были народу. И в этих глубочайших испытаниях войны он вырос в истинно народного поэта.

Разумеется, не все в его творчестве стало народным, но у Пастернака не стала народной ни одна строка, и не потому, что Есенин к этому специально стремился, а Пастернак сознательно избегал этого, а потому, что одному это было дано, а другому не дано. И умаление Есенина под видом отдания ему должного — это месть ему за его народность, за его «моцартианство». Это месть Сальери Моцарту, та щепотка яду, которая подсыпана в его питье.

О чувстве национального

Судьба коренной нации мало интересовала Пастернака. Она была ему глубоко чужда и винить его за это не приходится, нельзя! Он был здесь в сущности чужой человек, хотя и умилялся простонародным, наблюдая его как подмосковный дачник, видя привилегированных людей пригородного полукрестьянского, полумещанского слоя (см. стих<отворение> «На ранних поездах»[25]). Россию он воспринимал, со своим психическим строением, особенностями души, не как нацию, не как народ, а как литературу, как искусство, как историю, как государство — опосредованно, книжно. Это роднило его с Маяковским, выросшим также (в Грузии) среди другого народа, обладающего другой психикой и другой историей.

Именно этим объясняется глухота обоих к чистому русскому языку, обилие неправильностей, несообразностей, превращение высокого литературного языка в интеллигентский (московско-арбатский!) жаргон <либо жаргон представителей еврейской диктатуры, которая называлась> диктатурой пролетариата. Пастернак

[42] поэта, который в народном сознании занял место, несравнимое ни с кем из его (как пишет Пастернак) поколения, и стал рядом с Пушкиным.

был далек от крайностей М<аяковского> — прославления карательных органов и их руководителей, культа преследования и убийства, призывов к уничтожению русской культуры, разграблению русских церквей.

Но по существу своему это были единомышленники — товарищи в «литературном», поверхностном, ненародном. Оба они приняли как должное убийство Есенина.

Ныне — этот нерусский взгляд на русское, по виду умилительно-симпатичный, но по существу — *чужой,* поверхностный, книжный и враждебно-настороженный, подозрительный, стал очень модным поветрием. Он обильно проник в литературу, размножившись у эпигонов разного возраста. *Популяризацией* его является проза Катаева, поэзия Вознесенского, Ахмадулиной и Евтушенко(-Гангнуса). По виду это — как бы противоположное Авербаху, Л. Лебединскому. А по существу — это мягкая, вкрадчивая, елейная, но такая же жестокая и враждебная, чуждая народу литература. <...> И пробуждения национального сознания они боятся — панически, боятся больше всего на свете.

Они воспринимали исторические события книжно, от культуры, через исторические ассоциации, параллели, которые давали возможность легких поверхностных выводов. Это делало их слепыми и глухими к жизни.

Первым из них прозрел и увидел катастрофичность своей ошибки Клюев потому, что он ближе всех был к жизни, к глубине ее, вторым был Блок (см. Дневники, речь о Пушкине[26], «Пушкинскому дому»[27] и т. д.). Третьим был Есенин. Маяковский же и Пастернак были «своими» людьми среди представителей еврейской диктатуры. Маяковский же был официальным поэтом этой диктатуры, и он пошел до конца, пока не возненавидел всех и всё на свете: злоба его, и раньше бывшая главенствующим чувством, достигла апогея.

Это был какой-то майский скорпион, жаливший всех и вся: чиновников, рабочих, мужиков, Америку, Европу, православных попов и католических монахинь, Пушкина, Толстого, Шаляпина, Горького, Булгакова, духовенство, интеллигенцию, литературную богему (и поэтов, и критиков, которых он дружно поносил), живопись традиционно русскую, загнанную к тому времени в подполье, и новую революционную живопись (АХРР). Яд, скопившийся в нем, в этом человеке с опустошенной душою, превратившемся в злобное, ядовитое насекомое, искал выхода, изжалив все, что было вокруг него и видя, что жалить больше некого, он в бешенстве вонзил в самого себя свое скорпионье жало и издох.

В лютых бедствиях, в окопах войны, в лагерях и тюрьмах, в изгнании на чужбине, народ пронес с собой Есенина, его стихи, его душу. Не *славе* Есенина завидуют Маяковский, Пастернак, Цветаева и многие другие поэты, а народной любви к нему, так же, как Сальери завидует не славе и не гениальности Моцарта, а любви к его мелодиям слепого скрипача и трактирной публики. *Вот ведь в чем соль!* Завидуют, говоря затрепанным без нужды словом, его народности.

Поэт — зла. Он и может существовать только *искусственно культивируемый,* насаждаемый злом же.

У Булгакова — Богохульский (очевидно — Маяковский).

* * *

Современный симфонический оркестр своим грохотом, как гигантским гвоздем, намертво прибивает слушателя к филармоническому креслу. Звучание хора поднимает человека в высоту, отрывает его от этого кресла, преодолевая силу земного притяжения.

4/II-83 г.

О размежевании художественных течений

Размежевание художественных течений происходит в наши дни совсем не по линии «манеры» или «средств выражения», как это называется в музыкальной среде. Надо быть очень наивным человеком, чтобы так думать. Размежевание идет по главной линии: духовно-нравственной, здесь, в этих глубинах — *начало всего.*

Ленинградский Эрмитаж (о новаторстве)

Эрмитаж — музей в своем роде уникальный. Нет *нигде в мире* художественного музея, где бы наряду с мировым искусством не было бы искусства своей страны. Только у нас в России, при нашем постоянном, уже «историческом» самооплевывании, возможно подобное оскорбление собственного, родного художественного гения. В этом — отголосок чувства «колониального» рабства, свойственного известной части нашей «интеллигенции», уже неотделимого от нее. Так называемый «художественный бунт», художественное новаторство заключается, как правило, в очередном «освоении» европейского опыта и перенесении его на русскую почву.

Но теперь, после многолетнего забвения и попрания национальных традиций и художественных святынь, возврат к *собственно Русскому,* ясные черты которого сформулировались за последнюю тысячу лет, необыкновенно плодотворен. Подобное искусство — это живительный дождь над пустыней зла и бездуховности, в которую обратилась измученная душа русского человека. Эта душа жаждет любви, кротости, веры в чистоту и добро.

* * *

Проницательные люди на Западе уже давно бьют тревогу по поводу неблагополучия во взаимоотношениях сочинителей и публики, равнодушной, холодной к разнообразным музыкальным экзерсисам. Плодится несметное количество сухой, рассудочной, бездушной, безмелодичной, несамостоятельной, эпигонской музыки. Огромные силы, огромные деньги брошены на ее пропаганду,

на ее внедрение в жизнь, на восхваление этого уродливого, агрессивного сочинительства, на унижение и умаление искусства традиционного, объявляемого ненужным, устаревшим, отсталым и т. д.

Энергичные музыкальные деятели наших дней не только сочиняют поистине с кроличьей плодовитостью, ибо это «творчество» не требует большого расхода душевных сил, хотя, несомненно, требует «комбинаторских», математических способностей, расчета, знания рецептуры, приемов, правил, по которым производится движение материи и, несомненно, своеобразной конструктивной фантазии. Однако изъяны этого творчества очевидны: абсолютное отсутствие *вдохновения,* основы искусства в его исконном традиционном понимании, отрицание наития, творческой тайны, духовного содержания. Отрицание высокого чувства, отрицание благородства чувств, милосердия, сочувствия, сострадания, любви и добра, всего того, что составляло и составляет суть «традиционного» — бессмертного, как показывает жизнь и музыкальная практика наших же дней.

* * *

Бунт против «традиции» — это не изобретение современности. Он возник в конце прошлого века, на это были свои исторические причины, весьма сложные, глубокие, которые не время сейчас анализировать. Музыка «додекафонии» и др. производных от нее систем, носящих разные звонкие названия, которыми критика (в том числе и наша) любит пускать пыль в глаза легковерным любителям музыки, распространилась во многих странах. Она имела и имеет ярых адептов. Это искусство агрессии, насилия и воинствующего зла, оно попирает человеческое и национальное достоинство, любовь народа во имя торжества военизированно организованного меньшинства, желающего духовно править миром. Это совсем не безобидное явление внутри музыкального искусства. Будучи по началу «умозрительно *продуманной новизной»* (а не стихийно, из природы возникшим феноменом, каким является музыка в ее подлинном понимании), додекафония внесла в музыку несомненно новый элемент. Но сейчас уже видно, что эта новизна оказалась исчерпана ее же изобретателями. Они и явились собственно «новаторами». Что же касается употребления этого слова в наши дни, то оно стало лишь условным обозначением самого настоящего эпигонства и эклектики, т. е. механического соединения несоединимых элементов музыки.

Ничего принципиально нового послевоенные деятели не принесли, несмотря на пышные декларации и захват командных высот руководства искусством во многих странах мира, в том числе и социалистических. Если говорить о стиле, который воцарился в значительной части нашей музыки, называющей себя «передовой», то это эклектизм, разностилица, мешанина, воинствующее дурновкусие.

У великого русского поэта Ал. Блока есть одно замечание в его изданных записных книжках. Оно касается художественной деятельности братьев Бурлюк — зачинателей разрушительных тенденций в Русской многострадальной литературе.

Блок написал: «Не пошел на выставку Бурлюка, боюсь, что наглости здесь больше, чем чего бы то ни было другого»[28].

Глубокие, прозорливые слова. Ошибочно, однако, было бы думать, что Бурлюки исчезли из нашей жизни. Никто не помнит их стихов, но их и создавали не для вечности. Их создавали для примера, и примеры этого искусства, к сожалению, живучи. Они существуют и теперь, — эти новые Бурлюки, — и в литературе, и в музыке, и в критике. Их удел — не в создании бессмертных ценностей, а в унижении, в оплевывании созданного великого, в яром желании помешать созданию нового искусства, задушить в колыбели живые творческие чувства, живые проявления человечности, национального характера, их желание лишить нас чувства родства со своим прошлым, чувства своей истории, чувства связи с прошлым и грядущим.

Лозунг «Сбросить Толстого, Достоевского, Пушкина и др. с парохода современности» совсем не устарел, как хотят нас обмануть адепты этого лозунга. Он — жив, этот лозунг, он — руководство к действию и призыв к нему! Если нельзя выбросить Толстого из жизни нашего народа, можно его — извратить, оболгать, как это делает, например, литературовед Ш<кловский>[29]. Эти люди ведут себя в России, как в завоеванной стране, распоряжаясь нашим национальным достоянием, как своей собственностью, частью его разрушая и уничтожая несметные ценности.

* * *

Итальянец Клаудио (фамилию — не помню), который работал в «Мосфильме» на картине «Красные колокола»[30], приносил на работу (он монтировал музыкальные куски) свои газеты, и я смотрел их (картинки, фотографии). По-итальянски я не понимаю. И вот передо мной лежит газета «Мессаджеро» (или «Мессажеро»), в ней напечатана программа концертов (в залах Рима) на неделю. Боже! Сколько играется *своей,* итальянской музыки (особенно органной, с пением) старинной! Сколько композиторов, некоторых имен я никогда и не слыхал, хотя, видит Бог, хорошо знаю и музыку, и ее историю. Но все это звучит, люди это слушают, живут этим, на этом воспитывают слух, эстетику, дух свой и характер. Они ценят и уважают свой национальный гений. Честь им и слава! А мы? Старая музыка — почти не звучит. Хоры — ликвидированы, уничтожены. Музыка до Глинки как бы и вовсе не существовала. А то говорят, что страна наша существует только с 1917 года. Между тем — у нас любят свою старую музыку, русским людям горько сознавать свое духовное и культурное ничтожество, в котором их всячески хотят уверить. Европейская культура — это, видите ли, *культура,* наша же русская, хотя мы тоже европейцы, разделяется на культуру народную и культуру Пуришкевича. И вот под культуру Пуришкевича, про которого никто не знает, кто он такой, но ясно, что он — очень плохой человек, подводится гениальная, великая Русская хоровая музыка, народное искусство России, насчитывающее многие века своего существования.

Великое, духовно самостоятельное, самобытнейшее музыкальное искусство России — всечеловечно. Пойте эти хоры в любой стране мира — всюду слушатели вам будут благодарны. Залы никогда не будут пустовать на концертах Русского хора. Это проверено практикой и в дореволюционную эпоху, и в наше время. Но почему-то этим искусством мы не только не гордимся перед всем миром, как гордимся балетом или Аллой Пугачевой. Мы стыдливо его прячем, а подчас и третируем, как искусство третьего сорта, как устарелое, косное, отжившее. Наша музыкальная культура — это живое дерево. Для того чтобы его крона цвела, нельзя рубить его корни, оно засохнет, превратится в мертвый пень и сгниет. Опасность этого несомненно налицо.

Теперь: русский человек пляшет под чужую дудку и хоронится под чужую музыку. Под песни пеленается, женится и хоронится Русский человек, говорил Гоголь[31]. Я не верил в ин<тернациона>лизм, который совмещается с неуважением к собственной национальной культуре.

* * *

Над ним не довлеет крупный литературный материал, который в балете обычно (за редчайшим исключением — «Ромео и Джульетта»— благодаря исключительно высокой по своему художественному достоинству музыке Прокофьева, и то, сказать по правде, я все же предпочитаю Шекспира с его грандиозными мыслями, выраженными в *слове,* которое не может передать даже самая чудесная музыка) превращается в комикс, в жалкое либретто.

Если писатель, допустим, берет жизненный, бытовой факт (случай), положим, из уголовной хроники своего времени («Живой труп» или «Воскресение»), и из этого случая делает великий роман, поставив огромные философские, социальные, нравственные, религиозные, если хотите, проблемы (ибо для Толстого религиозное и нравственное было неразделимо, одно определяло другое), то в области балета роман теряет все, он возвращается к первоисточнику, к изначальному бытовому факту, к случаю из уголовной хроники, не более. И имя автора романа стоит на афише неправомерно. Правда, артисты, танцующие тот или иной танец, воображают себя героями романа или пьесы, но, право же, этого не достаточно. Балет хорош, когда он балет, когда то, что видишь, лучше всего, полнее всего выражается в балете. Такие сочинения есть: напр. «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Коппелия», «Раймонда», несравненный «Петрушка» Стравинского. Какую глубину обрел этот комический, гаерский образ в музыке гениального композитора. Это уже не кукла — это человек, которого жалеешь и над судьбой которого можно плакать. А фокусник с его поистине дьявольской музыкой, а бездушная балерина? А народные сцены? Это поразительно именно в балете и нигде более.

О современной музыке, о современном «новаторстве»

Со всей решительностью я могу сказать, что здесь нет ничего «нового». Эта новизна придумана — именно *«придумана»* в первой четверти нашего века и

оформлена в систему, носящую название «додекафония», основой которой служит двенадцатизвучный полутоновый лад [гамма]. Эта система... с невероятной помпой была воскрешена после войны. Достаточно сказать, что чуть ли не на другой день после изгнания немцев из Франции в Париже открылась додекафоническая школа одного из пророков Шёнберга — Рене Лейбовича. Это искусство насаждалось и насаждается силой, как искусство народа-победителя. Особенного успеха достигло оно в странах Восточной Европы, например, в Польше и в Сов<етском> Союзе, где оно ныне, по сути, является стилем Советской музыки. Во всяком случае, именно его адептом оказался престарелый Стравинский, несколько сочинений на библейские сюжеты, в том числе по заказу вновь образованного государства Израиль. Нет, это не народная музыка евреев, и не древние песнопения или их «жаргонная» музыка, написанная на языке идиш. Это — искусственно сложенная, чрезвычайно хитроумная система, своего рода музыкальная «комбинаторика». В ней есть большущий соблазн для рациональной фантазии. Теперь — эта система соединилась с традиционными элементами Европейской музыки, а иногда и прямо с ее образцами, которые в качестве заплат вставляются в новые сочинения среди ткани.

Эта типичная эклектика, вполне сознательная, и является стилем современной Советской музыки. Русские мелодии, соединяемые <с додекафонией>, сознательно уродуются, окарикатуриваются, так же как и мелодии классиков. За этим стоит старая мысль и очень простая: «Долой старое искусство!» «Старым» искусством называется искусство классики, особенно 19 века и, особенно, русское искусство. На то есть свои причины и весьма серьезные. Внутренний пафос, высокое духовное начало Русского искусства, его призыв к пробуждению в человеке добрых чувств, милосердия, сознания красоты мира, при всем несовершенстве человеческой жизни. Вот что было ненавистно тем, кто выдвинул лозунг «сбросить Толстого, Достоевского, Пушкина и др.», «превратить Зимний дворец в макаронную фабрику», расстрелять музей[32]. Тем, кто понимал «новое» как разрушение. Совершенно неправильно было бы понимать, что все эти лозунги устарели, отнюдь нет. Они по-прежнему остаются руководством к действию. Но если раньше, например, какой-нибудь такой враг отечественной культуры, как Шкловский, предлагал Достоевского, нашу величайшую гордость, с трибуны съезда «сдать как изменника»[33], то теперь он в своих фальшивых, шулерских книгах лжет на Толстого, оскверняет его самого и его творчество. И для меня совершенно неважно, кто он сам по национальной принадлежности: русский, еврей, папуас или неандерталец. Он враг русской культуры, достояния всех народов мира, он враг всех народов. Если раньше призывали открыто к уничтожению Русской культуры, и, надо сказать, уничтожены громадные, величайшие ценности, теперь хотят и вовсе стереть с лица земли нас, как самостоятельно мыслящий народ, обратить нас в рабов, послушно повторяющих чужие слова, чужие мысли, чужую художественную манеру, чужую технику письма, занимающих самое низкое место.

* * *

Можно было бы сказать о многом: о композиторах, пользующихся услугами «балетной клаки» для содействия успеху своих сочинений в симфонических залах, о наших журналах, целиком поставленных их редакторами на службу рекламе этой музыки и пишущих о ней в таких выражениях, которые оскорбляют всякое здравое понятие о ценностях, в таком тоне, в каком раньше писали только в частных, «собственных» журналах, издающихся за счет того или иного мецената, одновременно третирующих все остальное вокруг. Об умении поставить на службу своему творческому самоутверждению...

* * *

Нам внушается чужое представление о нас же самих. Нет ощущения строя души русского человека, поэтому нет правды характеров, но поэтому вообще нет правды.

* * *

Деловитая, старательная, изобретательная с технической стороны, но очень поверхностная муза.

* * *

В конце тридцатых годов (примерно в 1938—40 гг.) я очень много играл музыки современных европейских композиторов Стравинского, Берга, Кшенека, Казеллы, Пуленка, Хиндемита (знал — много), В. Риети (который мне очень нравился своим примитивизмом).

Рихард Штраус тогда казался очень устаревшим своей крайней экзальтацией и пошловатостью интонаций. Малера я узнал и хорошо изучил его симфонии и песни во время войны в Новосибирске, где была Лен<инградская> Филармония, библиотекой которой я пользовался. Меня очень впечатлила 1-я симфония (кроме Финала), 2-я симфония (вся), меньше 3-я и 4-я, 5-я, которую играл Мравинский, мне совсем не нравилась, кроме медленной части, но и та — не очень. 6-я, которую я никогда не слышал, удивила меня плоскостью своих тем, эта плоскость подавалась en glan с невероятной пышностью. В 7-й — прекрасные 4 части, кроме Финала. 8-я плохо мне представляется, как целое. Напыщенность — вместо грандиозности. 9-я — прекрасна от начала до конца, так же, как «Песнь о Земле» — лучшая его вещь. Песни — другое, тоже хороши, но им не хватает своеобразия, всегда вторичное, всегда на что-нибудь похожее, но хуже, плоский мелодизм, сентиментализм, «нет своей искры, раздувать могут лишь чужой огонь». Так говорил А. Т. Твардовский[34]. Сентиментальность — вместо глубокого чувства, напыщенность — вместо величия. Нет простоты, рожденной от души, нет *своего интонационного языка,* всегдашняя болезнь. Теперь они сделали этот свой недостаток обязательным достоинством

всякой музыки. Недостаток же этот — органический, он связан с отсутствием *родного языка, родной речи,* которые требуют проникновенного произношения.

* * *

TV
[Короткие выступления певцов, по 4—5 вещей, можно с классикой.]
[А.Ведерников... новое (Шекспир?)] [И. Л. Просаловская.]

* * *

Нет, я не верю, что Русский Поэт навсегда превратился в сытого конферансье-куплетиста с мордой, не вмещающейся в телевизор, а Русская музыка превратилась в чужой подголосок, лишенный души, лишенный мелодии и веками сложившейся интонационной сферы, близкой и понятной русскому человеку. Я презираю базарных шутов, торгующих на заграничных и внутреннем рынках всевозможными Реквиемами, Мессами, Страстями, Фресками Дионисия и тому подобными подделками под искусство, суррогатом искусства. Они напоминают мне бойких, энергичных «фарцовщиков», торгующих из-под полы крадеными иконами из разоренных церквей.

Но у фарцовщиков есть перед этими композиторами одно преимущество: иногда в их руках оказываются подлинные ценности. Композиторы же распространяют пошлый суррогат искусства, лишенный какого-то бы ни было духовного содержания. Музыка эта — лишена самостоятельности, прежде всего духовной самостоятельности, и, во вторую очередь, художественной, творческой самостоятельности. Техника ее взята напрокат. Это те так называемые «новые средства», которые кто-то, оказывается, изобрел для наших композиторов, а их задача только, оказывается, «лишь использование этих средств». Это мало походит на сколько-нибудь серьезное отношение к творчеству. Чужие средства, несамостоятельный, непережитый внутренний душевный мир, лишают эту музыку серьезного художественного значения. Ее развязная, наглая, невиданная ранее в Советской музыке реклама (устраиваемая нашей печатью?) и самореклама, которой занимаются некоторые из композиторов, производят впечатление наглого бесстыдства и беспардонной лжи.

Конец

Среди шума и грохота нашего века, как бы с недосягаемой высоты, звучит музыка Глинки — естественно простая, глубокая, исполненная красоты и благородства чувств, возвышенных устремлений человеческого духа. Она звучит ныне во всех странах, вызывая восторг ее многочисленных слушателей. Важно, чтобы она звучала для нас самих, чтобы мы внимательно слушали ее внутренний голос, особо обращенный к нам — соотечественникам. Важно, чтобы этот голос будил бы наше сердце, наше сознание, нашу совесть.

Вставка

В противовес подобной (прикладной) музыке, иллюстрирующей отдельные сценические положения и эффекты, русская опера перенесла центр тяжести на выражение внутреннего мира действующих лиц и достигла небывалых глубин в изображении.

* * *

Адепты зарубежного авангардизма бьют отбой, какофония надоела, ею закормили слушателей, которые теперь предпочитают старую музыкальную классику. С большим запозданием и у нас наши отечественные подголоски «авангарда» тоже бьют отбой, призывая писать [музыку]...<*фраза не закончена.* — А. Б.>

Тетрадь 1980-1983

Диссонанс потерял смысл и значение, т. к. противоположение (консонанс) ему отсутствует. Музыка — стала (остановилась), т. к. нет уровня, с которого все начинается. Нет точки отсчета. Вся музыка сведена к хроматической гамме под видом освобождения звука... Богатство гармонии, вся она уничтожена, сведена к одному — серому однообразию беспрерывно звучащей хроматической гаммы. Под все это подводится соответственная философия: потеря гармонии современным человеком, современным миром.

Разумеется, подобная философия никак не разделяется человечеством во всем его объеме (массе). Между тем ошибочно думать, что люди, профессионально не философствующие, лишены философского отношения к миру. Подобное отношение проявляется людьми бессознательно. Народ является стихийным носителем философского начала. Однако люди, размышляющие о дисгармонии мира, не только размышляют, они активно действуют, сея эту дисгармонию, насаждая ее в мире. Искусству здесь предназначена большая роль. Подобного рода, типа искусство насаждается силой, в то время как иное искусство всячески дискредитируется, а если открыто дискредитировать его нельзя, оно замалчивается, уводится в тень, на второй, третий план, делается вид, что его вообще нет. Подобные тенденции распространены и у нас.

Такую позицию занимает редакция журнала «Сов<етская> музыка». Ведя тонкую борьбу с национальными началами искусства за космополитизм или, как теперь говорят, глобальные тенденции, *мировой уровень.* Под мировым уровнем подразумевается не что иное, как следование традициям Шенберга и др. композиторов Венской школы. Достаточно посмотреть на Австрию — она превращена в музыкальную пустыню. Это же самое хотят сделать и у нас и сделают, т. к. людям, которые этим занимаются, отданы все средства власти.

<...>

Редакция «С<оветской м<узыки>»

Люди, умеющие тонко редактировать. Могут вставить одно-два слова или выбросить одно-два слова так, что фраза коренным образом меняет смысл. Статья снабжается заголовком, который изменяет смысл ее, либо заведомо снижает уровень разговора или рассматриваемого явления. Приклеивание ярлыков. Вместо того чтобы напечатать статью критика, который излагает свою точку зрения, а потом напечатать статью другого критика, который по-иному смотрит на этот же предмет, словом, попытаться завести спор, дискуссию и т. д. Ничего этого нет. Но, вместе с тем, все это есть. Редакция старается чужую статью свести к своей точке зрения, к своим оценкам. С этой целью привлекается редактор, который (надо сказать, умело, а иной раз и тонко) сводит мысль критика к точке зрения, существующей в этой дружной и очень хорошо организованной редакции. Это — умело организованная околомузыкальная банда. Хемингуэй подобных людей называл: «Вши, ползающие по страницам Нью-Йоркских журналов»[1].

Журнал проводит политику в интересах очень небольшой группы композиторов. С этой целью недооценивается, а иногда и замалчивается творчество ряда крупных, активно работающих музыкантов, например: Б. Чайковского, <В.> Тормиса, <0.> Тактакишвили, А. Николаева, <А.> Эшпая, <В.> Гаврилина, <В.> Рубина, композиторов Белоруссии и т. д.

Материал подается чрезвычайно тенденциозно, творчество «своих» выпячивается на первые страницы журнала. Статьи, посвященные «менее ценным» авторам, годами маринуются в портфеле журнала. В области редактуры: надо сказать, что в редакции имеются крупные мастера, умеющие так «исправить» статью, что она подчас приобретает смысл, о котором автор ее и думать не мог. Изменяется заглавие статьи, после чего ее смысл и пафос исчезают и т. д. Публикуя на своих страницах перепечатки из прессы, работники редакции произвольно изменяют их, стараясь свести все к точке зрения на музыку, сложившейся в дружной редакционной среде. И хотя добрая половина сотрудников редакции за эти годы переместилась в иные края и редакционный состав сильно изменился, это никак не отразилось на точке зрения редакции журнала на все музыкальные проблемы.

По-прежнему в полном пренебрежении находятся проблемы русского классического наследия и т. д. Между тем последние десятилетия выявили большой интерес музыковедов, особенно молодежи, к этой важнейшей проблеме. Да и классика XIX столетия таит огромные возможности и т. д.

* * *

Статья.

Русская хоровая музыка и ее судьба[2]

...Церковная музыка в России — гениальна...

М. Горький («Клим Самгин»)[3]

* * *

Борьба против Мусоргского и Рахманинова.

Ошибочно было бы думать, что здесь имеет место только вкусовая борьба или борьба, как теперь принято говорить, за «новые средства выражения». Дело не только в чисто художественной борьбе направлений и т. д.

Речь идет о борьбе с основополагающими духовными элементами музыки этих композиторов и, шире, — духовной жизни нации. Воинствующий пафос православия свойствен творчеству этих композиторов: «Хованщина», «Всенощная».

* * *

Вторжение драматического театра в оперу — не всегда органичное. Режиссер исходит не из *содержания* музыки, а из литературного сюжета. Нет чувства — музыки.

* * *

Беда значительной части новой музыки в том, что в ней слишком много *техники,* умения, слишком много *нот* и гораздо меньше того, что должно стоять за ними.

Тактакишвили

Году, кажется, в 1950-м...

Летом 1950 года, если память мне не изменяет (я жил тогда в Ленинграде), приехавший из Москвы Д. Шостакович, с которым я в те годы поддерживал регулярные отношения, среди прочих музыкальных новостей сообщил о появлении в нашей музыке Нового большого таланта. Речь шла о совсем молодом грузинском композиторе Отаре Тактакишвили, который показал в Москве свою Первую симфонию, имевшую большой успех. Годы это были весьма сложные для нашей Советской музыки.

Через год, кажется, Тактакишвили показал новое сочинение — Концерт для фортепиано, — также имевшее самый широкий отклик в музыкальной среде и ставшее репертуарным произведением. Произведения Тактакишвили игрались и в Ленинградской филармонии, которая, к слову сказать, жила очень интенсивной творческой жизнью и много играла нового, только что появившейся музыки. Но мне, почему-то, не пришлось услышать ни того, ни другого сочинения. С ними я познакомился позже. Имя Тактакишвили стало широко известно в музыкальных кругах нашей страны. Оба <произведения>: и Симфония, и Концерт, были удостоены Государственных (Сталинских) премий — большой *успех молодого автора.*

В 1954 году я был приглашен на пленум Грузинской композиторской организации в Тбилиси. С большим удовольствием вспоминаю сейчас мое пребывание на этом пленуме. Музыкальная жизнь республики, можно сказать, била ключом. В расцвете сил находились высокоталантливые композиторы: Андрей

Баланчивадзе, Алексей Мачавариани, Шалва Мшвелидзе, чья монументальная Третья симфония произвела на меня тогда большое впечатление. Среди представителей более молодого поколения Отар Тактакишвили занимал видное место, имя его ставилось уже в ряду мастеров. На пленуме была сыграна его Вторая симфония, имевшая большой успех.

С той поры я ближе узнал Отара Тактакишвили и внимательно слежу за его творчеством. Его жизнь, можно сказать, проходит у меня на глазах в течение четверти века. Продолжая традицию своих старших товарищей, работавших в области симфонизма (который переживал в те годы период несомненного расцвета и дал много ценного всей многонациональной Советской музыке), Тактакишвили в чем-то по иному пошел вперед, оттолкнувшись от опыта старших мастеров и, скорее, вернувшись к опыту грузинского классика Зах<ария> Палиашвили. Наряду с симфонической музыкой, где, кроме симфоний, он ярко себя заявил в жанре миниатюры (сказать по правде, очень мною любимом), помню две его прекрасные пьесы: «Элегия» и «Сачидао»[4].

В середине пятидесятых годов музыка наша переживала...

Прошедшая Война, явившаяся очередным испытанием для всего народа, разумеется, не могла пройти бесследно для его духовной жизни. В огне войны и в послевоенные годы зародились и сформировались новые мысли и тенденции, проявившиеся в творчестве к середине 50-х годов. Новый, глубоко самостоятельный жанр искусства, ведущий свое начало от духовной и религиозной музыки, но творчески переосмысленный в наши дни, оставаясь вместе с тем на позициях высокой духовности.

К этому движению в нашем музыкальном искусстве увлекло композитора, здесь он нашел новые возможности выразить свои сокровенные мысли.

2 мая

«Горе от ума» — название сбивает многих с толку. Один умный Чацкий среди дураков, простаков и т. д. Видят ситуацию и без внимания относятся к словам, которые он произносит, не вдумываются в мысли, которые выражают эти слова. Так попадает Чацкий в ряд Онегина и т. д. (людей байронических, людей без идеи положительной), в то время как, по существу, стоит он в ряду Безухова и Обломова — людей с идеалами, причем идеалами национальными.

О суетливом желании бессмертия

Свойственное (нашим) современным художникам какое-то *суетливое желание бессмертия,* большие хлопоты о нем: сочинение мемуаров, обеляющих собственные, неблаговидные подчас, поступки, утаивание дурного, а если это невозможно, то подыскивание обстоятельных причин для оправдания своего дурного. Сочинение произведений, где автор подыскивает себе местечко поудобнее

среди бессмертных, амикошонство, панибратство с гениями прошлых эпох и тому подобная деятельность.

Другие деятели, совсем уже не имеющие вкуса (или имеющие его очень дурной), еще не думая об уходе с жизненной сцены, заранее панибратски обнимаются с великими людьми, развязно именуя: Толстого — Лев Николаевич, Чехова — Антон Павлович, Пушкина — Александр Сергеевич, Чайковского — Петр Ильич и т. д. Вот это и есть мещанство, обывательщина.

Мещанин нашего времени уже иной, чем в начале века, при царизме. Он усвоил уже, что надо быть прогрессивным, поощрять новаторство. Новаторы были молодцы, а консерваторы — бяки; нетрудно понять: кем выгодно быть!

Процветающее новаторство, а на деле: слепота, эпигонство, движение якобы вперед, а фактически – топтание на месте (и так уже заплеванном и затоптанном), как лошадь с *шорами на глазах,* не видя жизни, не чувствуя ее движения, не ощущая сердцем того, что показывает стрелка душевного сейсмографа! Только очень чуткие художники ощущают (подобно сейсмографу) глубинные толчки жизни — свидетельства огромных процессов, происходящих сейчас в духовной жизни человечества.

Нелепо было бы думать, что нет людей, ищущих верный путь во тьме и мраке бытия. Они, эти люди, есть всюду, в самых разных областях жизни, в том числе и в области художественного творчества. В музыке, может быть, менее, чем где бы то ни было (уж очень избаловано, в игрушку превращено музыкальное искусство), но они все же есть.

* * *

Казенное «новаторство», а в сущности — бездуховность, эпигонство, эклектика, ибо важен ПУТЬ-НАПРАВЛЕНИЕ. Двигаться к полному разложению. Это понимают уже многие на Западе. Речь Жака Шайе (выдающегося музыковеда) — руководителя кафедры в Сорбонне[5].

Я был глубоко поражен его речью — свидетельством *осознания* глубокого кризиса Европейской музыки. Это движение в тупик. Надо давать задний ход и выбираться на дорогу. Но где она — эта дорога и куда она поведет? На это должны дать ответ новые поколения музыкантов. Таланту нашего времени особенно трудно работать, находясь в многочисленной массе посредственности. Особенно трудно найти дорогу, находясь в *каше* ремесленников, совершенно бездарных людей.

* * *

1980 год 2 августа 0 часов 50 минут

Добро не пропадает. Это самое ценное, что есть на земле.

* * *

14 ноября 1980 г.

Ответ на письмо Субботину Сергею Ивановичу

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Ваше письмо произвело на меня исключительно большое впечатление. Я много раз перечитывал его, читал своим близким.

Какое счастье, что на свете (у нас в России) существуют подобные Вам, редкие люди, живущие столь глубокой внутренней жизнью. Присланные Вами стихотворения Н. А. Клюева[6] — изумительны, я их не знал. У меня есть еще его книга, недавно изданная в «Библиотеке поэта»[7].

Поэт он — несомненно гениальный. Влияние оказал громадное и на Блока, и на Есенина, в значительной мере выросшего под его воздействием, осознававшего это и потому старавшегося отпочковаться, освободиться (этим и объясняются резкости Есенина по отношению к нему!). Повлиял Клюев и на А. Прокофьева (ранние, лучшие его стихи), и на Заболоцкого (как это ни странно), и вообще на многое в литературе. Он предвосхитил пафос и отчасти тематику лучшей современной прозы и т. д. Как прискорбно, что имя его покрыто до сих пор глубокой тенью. Место его в Русской литературе — рядом с крупнейшими поэтами XX века.

Писать музыку на его слова соблазнительно, но неимоверно сложно. Поэзия его статична; это — невероятная мощь, находящаяся в состоянии покоя, как, например, Новгородская София или северные монастыри. Стихи его перегружены смыслом, символикой и требуют вчитывания, вдумывания. Музыка же должна лететь или, по крайней мере, — парить. В Клюеве слишком много Земли (но не «земного», под которым подразумевается светское, поверхностное). Он весь уходит в глубину, в ПОЧВУ почву, в корни.

почву, корни.

Работаю я много, сколько хватает сил. Теперь моя задача: приготовить «Светлого гостя» и «Отчалившую Русь» (оркестровать окончательную редакцию и исполнить). Разучиваю я с артистами и уже готовые новые песни и хоровые сочинения на слова Блока.

Желаю Вам и Вашим близким здоровья и всего самого хорошего. Пусть Вас никогда не покидает тот Высокий Дух, в котором Вы живете.

* * *

Некоторые современные художники, обладающие подчас немалым талантом, умеют с блеском его эксплуатировать. Тут и служба двум господам: привлечение к себе внимания то ли хулиганством, то ли костюмом, эпатирование публики и т. д. и умение связать свое сочинительство с политической злобой дня, подъелдыкивание власти, а наряду с этим умение вовремя подслужиться. Все это совмещается в типе дарования, в результате чего творец, как говорится, получает «и на Антона, и на Онуфрия». Художник служит (в результате) силе (с кукишем в кармане!),

убежденный в том, что время его оправдает. Так оно и случается, ибо оправдывают его такие же люди новых поколений.

Но на взгляд беспристрастный, со стороны – такой художник жалок и не вызывает уважения. Отсюда обязательное презрение к морали, которое входит в комплекс художественного творчества, желание освободить творца от пут, оков морали. И в этом сильно преуспели, надо сказать!

О саморекламе

Композитор превращается в балаганного зазывалу, привлекающего внимание к себе, тонко подчас рекламируя свою музыку. Подобная продукция исходит иной раз из объединения «Экран». Если автор знает, что его музыка получает упреки в сухости, рациональности, ремесленности и т. д., он, наоборот, говорит о стихийности своего творчества. Отсутствие национальных корней, вторичное следование додекафонизму объявляется продолжением национальных традиций и т. д. Надо сказать, что в этом направлении некоторые авторы демонстрируют большую ловкость.

Журнал[8]

В редакции господствует снисходительно-презрительное отношение к хоровому искусству.

Люди сбились в группировку, подобие салона, в котором господствуют свои вкусы, свои, заранее определенные мнения, своя, заранее определенная оценка всех явлений очень сложной современной жизни. Затхлый, спертый воздух с весьма неприятными оттенками царит в журнале. Полное презрение к Русской музыке, к ее традициям. Неспособные объединить вокруг журнала разные точки зрения, эти люди сами берут на себя, мягко выражаясь, судить обо всех и обо всем, выносить приговоры, писать, в некотором смысле, исторические обзоры, которые мало соответствуют истине и говорят лишь о предвзятости, необъективности, а подчас и о слабой компетенции их авторов. Серьезный, доказательный разговор отсутствует — он заменяется пустой болтовней. Ряд крупных композиторов Советской музыки попросту третируется журналом.

* * *

29/XII <19>82 г.

Слова Пастернака о Есенине поразили меня[9]. Ничего подобного по точности, по справедливости, тонкости восприятия (что совершенно неудивительно потому, что это слова подлинного поэта, говорящего о поэзии), по благородству собственной души, способной восхищаться красотой самозабвенно. Чувству соперничества, какого-либо выпячивания справедливости собственной поэтической платформы — здесь нет места. Он выше этого. Восторженная душа поэта чиста.

В одном лишь я не могу с ним согласиться — в том, что самым драгоценным в Есенине представляется ему «образ родной (средне-русской) природы». Кажется

мне, что от Пастернака ускользнуло, быть может, главное в Есенине: не только чувство личной судьбы, но и судьбы того «коренного» и «родового» (слова Пастернака) и чувство слиянности этих судеб. Это не было свойственно никому более из поэтов.

Глубина этой проблемы, как кажется, не ощущалась Пастернаком, ибо народное сознание было ему, в сущности, чуждо. На первый же план выступала его *личность* и ее *судьба* (в некотором — духовном — смысле «особенная»: еврей, принявший православие). И Пастернак, и Маяковский в сущности — не народные поэты, *не люди народного сознания* (в сущности — интеллигентская каста).

Я не хочу изрекать истин «окончательных» для кого бы то ни было, я хочу лишь высказать то, что я чувствую.

В судьбе Маяковского или Цветаевой, прекрасных поэтов, отразилась их собственная судьба (судьба «избранных» людей). В судьбе же Есенина отразились миллионы судеб. И он сам понимал это: неотделимость, показательность своей судьбы. В этом смысле он — явление сходное с ними и прямо им противоположное, даже враждебное.

Собой были заняты безмерно и Цветаева, и Маяковский, и Пастернак, и Мандельштам, и Северянин.

Желание принизить Есенина: Маяковский просто — «подмастерье»[10], Пастернак более изощренно, тонко, наговорив кучу комплиментов, по существу же — *не заметил главного* (также, как и Маяковский) – народности (не «народничества»!). «*Народничество*» — не есть собственно народное, это явление сословное, дворянское, купеческое, интеллигентское («хождение в народ»), тогда как Есенин – само воплощение, *певец народной стихии.* Вот что отличало его от других известных поэтов.

1983 год

8 апреля

Вернулся из Ленинграда. 3-го был концерт (с Нестеренко) в филармонии. *Бойкот моей музыке* печатью, находящейся под контролем Союза композиторов. Прошли 3 концерта: 1) хоровой-симфонический с премьерой — новые хоры (целое отделение); 2) хор Минина и Новый хор; 3) романсы и песни с Нестеренко при авторском участии. Обо всех трех концертах трижды просили газету «Ленинградская правда» дать заметки (хоть — коротенькие). Не было ни слова, [ни звука]... Сотрудник газеты — некто Холшевникова — отказывала под разными предлогами. Делегации людей: композиторы (в том числе молодые), артисты, жалующиеся на невыносимую обстановку, на травлю, унижения, невозможность исполнения музыки, бесконтрольную, злобную, беспощадную диктатуру мафии Петрова и др. На бесконтрольную обстановку в консерватории, в гос<ударственной> Капелле, открытую, наглую борьбу против всего русского, преследование русского.

Это не просто борьба в Союзе композиторов — это вышло за пределы творческой организации и приобрело государственные формы. К этой борьбе они (С<оюз> к<омпозиторов>) подключили государственные и партийные организации, филармонии, газеты, журналы, учебные заведения. Там они насаждают в обязательном порядке «додекафонию» и др. системы, преследуя русскую традицию, которая продолжает все же развиваться, несмотря на труднейшие условия. Можно указать на ряд высокодаровитых людей, выдвигающихся за последние годы, пишущих на русском музыкальном языке, не прибегая к сознательному эклектизму, смешению стилей, одеванию русской народной песни в чуждый ей гармонический наряд, искажающий, уродующий эту песню, вытравляющий из нее содержание, ее глубокий внутренний смысл.

Примеров подобного «искусства», к сожалению, очень много. Некоторые из них вызваны желанием представить Русь и все русское в карикатуре, опошлить его, показать, как говорится, всему свету извечную неполноценность Русской жизни, Русской культуры и мысли, русского напева, карикатурность русской Души, грязность, неприглядность, тупость нашего народа. Подобные взгляды не являются чем-то новым, открытием нашего времени — они существуют с давних пор. Их носители нашли художественное выражение в одном из романов Достоевского, где выведен носитель подобной точки зрения (говорящий: «Я всю Россию ненавижу!»). Это — Смердяков.

О «Светлом Госте»

Стихотворения, положенные мною в основу кантаты «Светлый Гость», написаны Есениным в 1918 году. Они являются непосредственным откликом на событие Революции, которая понимается как начало обновления, духовного преображения Родины. Отсюда — мышление и образный словарь поэта, отсюда, в известной степени, — и музыкальная стилистика моего сочинения, его красочность, возвышенность, небудничность, «космичность».

* * *

Что будет с Русской музыкой? Появляются композиторы — носители народного сознания, народного духа. *Судьба их — одиночество и жизнь в постоянном преследовании.*

Возникают зловещие фигуры, типа ... — *Гришка Распутин* Советской музыки.

Об эксплуататорах

Ошибочно думать, что эксплуататоры желают обречь на голод и физические лишения эксплуатируемых, т. е. большинство жителей планеты Земля. Совсем нет! Как и все на свете (особенно — зло), эксплуатация очень и очень усовершенствовалась. Усовершенствовались и сами эксплуататоры, они стали тоньше, мудрее, образованнее, *добрее,* как это ни странно. Их задача в том, чтобы

те, кто на них трудится, были сыты, обуты, одеты, имели бы соответствующие их уровню жизни развлечения и пр. Беда только в том, что эксплуатируемые при этом потеряют облик человеческий (по образу и подобию!), не будут иметь понятия о добром и злом, о правде и неправде, о свободе и рабстве. Искусство для париев и должно (по мысли хозяев жизни!) нести им этот одуряющий обман; выдавать правду за неправду, рабство за свободу, зло за добро. Такое «искусство», «балдеж» для роботов в обилии производится теперь во всем мире.

21/XI

* * *

Первые две вещи — пейзаж и лирика[11].

С № 3 начинается символика.

№ 3-4 — символическая лирика.

Важный символ лошади.

Лошадь — сказочный, легендарный конь, символ поэтического творчества.

№ 4 — извечный путь художника, путь человека.

«Отчалившая Русь» — образ России. Русь в виде летящей птицы. Россия в ее космическом полете, в образе летящего лебедя.

«Симоне, Петр» — отрывок древней легенды.

«Где ты, отчий дом» – картина революционных потрясений, гибель родного дома.

«Там, за млечными холмами» — космическая картина; космос, в котором души предков летают в вихре космического огня.

Отрывок из поэмы «Сорокоуст» — это явление железного гостя. Трагический монолог. Трагическое ощущение гибели патриархального крестьянского уклада.

«По-осеннему...» — опять поэт. Извечность поэзии, извечность появления поэта.

«О, верю, верю, счастье есть».

«Звени, златая Русь!» Бесконечная вера в Родину, в ее лучшие, духовные, творческие силы. Торжественный гимн венчает сочинение. Вера в приобретение Родины.

Две последние части произведения носят торжественный, гимнический характер. Они наполнены верой в Родину, в ее могучие, духовные, творческие силы. Это музыка торжественного, светлого, гимнического характера, похожая на древние гимны. Широкая мелодия гимнического напева сопровождается развитой фортепианной партией, к концу сочинения достигающей грандиозного звучания в своей светлой, торжественной колокольности.

Поражает необыкновенная мелодическая яркость сочинения, богатство, разнообразие и чистота гармонии. Вот уж поистине русская музыка — новая, светлая, кристально-чистого стиля.

«Отчалившую Русь» можно сравнить с огромной фреской старинного письма, *с ее разнообразием.* Почему? В ней присутствует и нежная лирика, и страстные, патетические монологи, и трагические картины. Все это напоено ослепительным светом.

Произведение это представляет исключительные трудности для исполнителя, который в течение получаса должен приковывать внимание слушателей к своей речи, к своему непрерывному напряженному монологу.

«Отчалившая Русь» исполнена необыкновенного напряжения, которое властно захватывает внимание слушателя.

Напряжение чувств, *это какая-то раскаленная материя.* Искусство огромной духовной высоты, лишенное какого бы то ни было физиологизма, *натуралистичности.*

* * *

Белоненко-Сокурова «Пушкинский венок»[12].

Генин «Поэма Есенина».

Веселов «Романтизм».

Леман «Свиридов как направление».

Чачава.

Нестьев.

Элик.

Белов Г. Г. «Мусоргский».

Масловская.

Тевосян.

Кручинина «Древнерусское».

Форма вокального цикла.

Романсы и песни.

Хоровое творчество. Возрождение хорового концерта.

Тетрадь 1981-1982

Рахманинов

Борьба, разумеется, шла не с *формами музыки* Рахманинова, а, прежде всего, с ее смыслом, с ее внутренним пафосом. Было неприемлемо ее духовное содержание. Вот что было неприемлемо, вот против чего восставали критики. Критика в эти годы активно поддерживала всякий музыкальный демонизм, язычество, скифство, дикарство, «шутовство», скоморошество (балеты) и т. д.

Начавшееся, и очень сильно, движение Русского Модернизма, представленное рядом высокоталантливых имен <...>. Критика, поддерживающая это движение, активно боролась с Рахманиновым, находя музыку его устарелой по чувствам, несовершенной по музыкальному языку и форме, слишком эмоциональной и т. д.

В самом деле, демоническое «богоборчество» скрябинского «Прометея», парижское «язычество» Стравинского с его культом человеческих жертвоприношений («Весна Священная»), балетное дикарство («Скифская сюита»)

Прокофьева — все это было ново, ярко, красочно, пикантно, так будоражило сознанием «избранности», щекотало нервы проповедью абсолютной свободы человеческой личности: свободы от социальных обязанностей, свободы от религии, от долга, свободы от совести...

Всему этому буйству оркестровых красок, звуковой фантазии, разрушению гармонии и лада, пряности балетных пантомим, отказу от «нудной» христианской морали Рахманинов противопоставил свою «Всенощную», написанную всего лишь для хора без сопровождения: строгие старинные напевы и стройную классическую гармонию, храмовую музыку, уходящую своими корнями в глубины эллинской культуры, обретшей новую жизнь в горячо любимой им России, судьба которой его так тревожила.

Для хора, солиста и оркестра народных инструментов[1]

1. Сибирь. Слова В. Саянова
2. Станция Починок. Слова А. Твардовского
3. Шинель. Слова Твардовского. Музыка с его напева

Доделать: (и восстановить)
За озером долго играла гармонь...[2]

Двухтомное собрание Р<омансов> и П<есен>

В 1-й том добавить:
2 песни Дон Сезар[3]
2 песни Рюи Блаз[4]
2 песни Виленского[5]
Изгнанник и, м. б., что-либо из раннего?

Во 2-й том новые:
Поэма «Отчалившая Русь»
Песня Мэри
Простая песенка

Далматинская песня
Ветер принес <издалёка...>
Не мани меня <ты, воля...>
Невеста
Папиросники
Баллада о гибели комиссара
Петербургская песенка
Когда невзначай в воскресенье...
Сибирь, Солдатская шинель, Братья-люди!
Размахнулось поле <русских пашен>...

Твардовский
«За озером долго играла гармонь...»
Пушкин=
«Старость»
«Вечер у сводни»

Хоровое собрание[6]

Пять хоров на слова русских поэтов
Два хора на слова С. Есенина
Три хора <из музыки к трагедии А. К. Толстого> «Царь Федор Иоаннович»
Концерт памяти А. А. Юрлова
Три миниатюры
Три пьесы из Детского альбома
«Пушкинский венок»
«Несказанный свет» 1) Ночные облака
5 хоров сл. А. Блока 2)У берега зеленого...
+ 3) Догоревшая жизнь
4) Любовь (Отрывок из Гейне)
5) (Несказанный свет) Балаганчик

Осень	+	
Весна и колдун	+	
Зайчик	+	слова
Всюду ясность Божия...	+	
[Балаганчик]	+	Ал.
Несказанный свет		Блока
Икона [Колыбельная]	+	
Тяжко нам было под вьюгами...	+	
Колыбельная песенка	+	

Если жизнь тебя обманет...
Луга +
Песня из Весенней кантаты + Некрасов
Горе — А. Толстой
Есть в осени первоначальной... Тютчев —
Наш Север +
Русское сердце Ф. Сологуб –

Грусть просторов +

О России петь... (Запевка) И. Северянин
Песенка про любовь +
Песня военного времени —

Слева поле... — А. Прокофьев

Запевки		+	
Балалайка		+	
Озерная вода		+	
Про бороду		+	
Клен I Есенин		+	
Метель		+	
Кто любит Родину?	П. Орешин		–
Лебяжья канавка	Н. Браун		+

* * *

...становится нечто вроде наемного ландскнехта, продающего свою шпагу (лиру) тому, кто больше даст.

* * *

Когда иной раз говорят о том, что невозможно или очень трудно объяснить музыкальное содержание, чаще всего бывает, что имеют в виду такую музыку, в которой содержания вовсе нет или, по крайней мере, оно крайне незначительно. Можно научиться двигать музыкальную материю (во времени) самыми разными способами, дело в том лишь, что сама эта материя, ее ядро должны быть ценным, живым. Живую музыкальную материю чрезвычайно трудно двигать во времени, изменять, манипулировать и т. д., не умерщвляя, не уродуя ее. Она оказывает большое сопротивление.

И чем ни ярче эта материя, тем труднее с ней обращаться, тем более бережным должен быть автор. Всего же легче иметь дело с мертвой материей (не вдохновенной, не возникшей от таинственного движения душевного побуждения, а придуманной, измышленной). С ней можно делать все, что угодно: расчленять ее, читать ноты задом наперед, изменять их подобным же механическим образом. Можно сообщить этому иную эмоциональную энергию, тихое сделать громким, слабое — напряженным и наоборот. Можно придать этому любой *волевой импульс.* Но нельзя *оживить* эту материю, ибо она духовно мертва от рождения. Ее *интонационный строй не содержит элементов духовной жизни.*

* * *

Чем ни глубже духовно музыка, тем менее она распространяется в мире, чем она ни сокровеннее, тем более узок круг людей, воспринимающих это сокровенное. И наоборот: чем ни поверхностней музыка касается предмета внутреннего созерцания, тем легче ее распространение.

Большой соблазн для художника заключен в этом поверхностном касании. На этом построен, например, весь стиль Стравинского: поверхностное касание русского характера, русского обычая, обряда, античной трагедии (без какого-либо глубокого раскрытия душевных движений героев), католического богослужения

(взята, опять-таки, его внешняя сторона — обряд, а не символ веры). Словом — стилизация, имитация, муляж, декорация.

Современный пышный оркестр немецкого типа с его, якобы громадными, возможностями, в сущности перенасыщен выразительными средствами. Как ни парадоксально, это изобилие средств приводит к тому, что он способен изображать только пустяки. Изобилие средств, их дробность, дотошность, изобилие деталей ведут к тому, что оркестровая музыка раздробилась, она способна изображать лишь мелкое, второстепенное, незначительно-характерное; раздутый, пышный механизм не способен уже выразить цельное, мощное душевное движение.

* * *

Технический прогресс — это еще не прогресс человечества, путать эти понятия нельзя и, я бы сказал, вредно.

* * *

Новые звуки — это не значит *новый язык.* Придумать новые звуки может, вообще говоря, любой человек, для этого совсем не надо быть *композитором.*

Мне пришлось однажды иметь беседу с изобретателем «конкретной» музыки, парижанином Пьером Шеффером, очень симпатичным и в своей области, несомненно, даровитым человеком. Он сказал о себе: «Я не считаю себя композитором, и не являюсь им. Я — инженер-акустик. Но я человек и, как всякий человек, имею некоторую долю фантазии, умение комбинировать. Таким образом, я создаю музыку — чередованием звуков, которые представляются мне интересными. Но ведь это делали и Мусоргский, и Шопен».

Дело здесь, конечно, не только в таланте и технике. Дело, и главное притом, в духовной посылке, в побудительном мотиве Творчества и, если угодно, только в нем.

Легкомысленные стихи Пушкина воспринимаются нами так хорошо потому, что мы знаем, что это Великий Пушкин. Его величие только украшает иной раз свойственное ему легкомыслие, шутливость, озорное начало и т. д. Оно его делает более близким нам, более человеком. Но главное в нем, разумеется, не это, а то Великое, недоступное, что делает его Гением.

О первой «большой» лжи

Ребенком я воспитывался на литературе классиков, читал очень много. Я привык верить Печатному Слову, оно было для меня всегда Правдой. Тогда же я часто ходил в кино. У меня были, разумеется, свои вкусы и т. д. И вот в Курске (где я жил) однажды были по городу расклеены афиши, на которых значилось: «Гордость Советской кинематографии — "Броненосец Потемкин"», даже значились фамилии режиссера и оператора. Я стал заранее требовать билеты у матери и отчима. И вот мы все пошли в кинотеатр под моим давлением.

Разочарование было полным и у старших, и у меня. Картина провалилась и была снята через два дня (на второй день залы были пустыми). Я, вдобавок, испытывал конфуз перед ними от того, что заставил их потерять вечер, хотя никто меня не упрекал. Было очень скучно, не жалко тех, в кого стреляли, т. к. мы не успели их полюбить заранее с тем, чтобы потом пожалеть. Неприятное физиологическое чувство убийства — вот все, да еще черви, которые очень запомнились.

Лет через тридцать я снова захотел посмотреть эту «Гордость нашей кинематографии». К этому времени я уже многое знал и думал, что по-другому буду смотреть фильм. Но фильм произвел совсем нехудожественное впечатление. Его грубый натурализм отталкивал и был мне противен. Что касается *публики* (которую всегда, конечно, презирают), то она никогда не ходила на эту картину. «Глас народа — глас божий». Увы, эта пословица ныне не в моде.

И вот в конце 1978 года случилось мне быть во Франции на научной конференции (собеседовании) об искусстве, которая происходила в Сорбонне под председательством ее ректора. В обширном выступлении одного французского профессора, специалиста по киноискусству (читающего лекции в Университете Монпелье), речь опять зашла о фильме «Броненосец Потемкин». Картина называлась также крупным достижением, но уже *Советского кино,* а не величайшей картиной всех времен и народов.

Лекция была с диапозитивами. Более пяти минут на экране показывались знаменитые «черви» в мясе — крупным увеличительным планом. Около пяти минут профессор говорил о символическом, новаторском изображении старой России, которую символизировали тухлое мясо и черви. Он говорил с восторгом, с упоением, наши ученые слушали. Бог их знает, что они думали, соглашались с ним или нет. Никто ему не возразил. Тут я понял, почему эта картина считается «Гордостью нашей кинематографии».

* * *

«Быть художником — это значит не заниматься выкладками, а расти подобно дереву, которое не подгоняет свои соки... но доверчиво противостоит бурным весенним ветрам и не боится, что лето не наступит».

Р. М. Рильке[7]

* * *

Много есть и иных точек зрения на искусство (творчество). Например, такая: Таинственное искусство превращается в выполнение чисто технического задания, иной раз и замысловатого...

* * *

За последнее время о музыке написано огромное количество слов. Десятки, сотни и даже тысячи людей занимаются ее толкованием. Мусоргский называл их «музыкальными цадиками». Тысячи людей сделали своей профессией толкование

музыки. Обилие бессловесной, бестекстовой музыки особенно располагает *к этому. Это называется философией.*

Признаться, я никогда не понимал, что значит философия в музыке. Чаще всего это произвольное толкование содержания музыкального произведения, если оно не открыто автором. Чем ни более суха, неэмоциональна и безобразна музыка, тем больший простор она дает толкователям, этим «цадикам».

Чего только не приходилось читать? Иногда один толкователь говорит одно, другой его опровергает и т. д.

Совершенно из «Гамлета» — Гамлет: Не правда ли, это облако похоже на кита (тигра)? Полоний: Да, совершенный кит (тигр). Гамлет: Спина как у хорька! Полоний соглашается[8].

Фантазия здесь работает вовсю. Чего только не написано о музыке? Разумеется, все это — самое великое: мироздание, жизнь и смерть человечества, космос, судьбы мира и тому подобные высокие материи.

Весь этот пышный словесный набор часто прикрывает полнейшую чепуху, лишь чисто техническую фантазию автора, пускает пыль в глаза доверчивых простаков. Такие толкователи иной раз состоят при особе композитора, они толкуют, разумеется, с позиций высшей философии, любую ученическую фугу, приплетая, чем автор руководствовался, сочиняя то или другое.

Вся эта «философия» вышла из немецкого корня, главным образом из Вагнера, Ницше, но уже давно служит иным национальным идеям, попала, что называется, на «тротуар», опошлилась, стала достоянием любого теоретика, который запросто оперирует всей этой громкой, «пышной» некогда терминологией. Чем ни суше, ни схоластичнее музыка, чем она ни безо́бразнее, ни бездушнее, тем больший простор она дает для фантазии теоретика. Можно говорить, можно придумать что угодно — здесь ничего нельзя доказать и ничего нельзя опровергнуть. Каждый волен фантазировать как угодно. Вокруг этого создается целое общество людей, которых в ужасающих масштабах плодят консерватории, в огромном количестве (совершенно не нужном!) созданные у нас в СССР.

Я не знаю, например, какого выдающегося композитора, певца или виртуоза выпустили: Ростовский, Горьковский, Астраханский, Воронежский институт и т.д., но они регулярно выбрасывают в жизнь десятки этих самых «цадиков», которые с важным ученым видом рассуждают об искусстве музыки священной. Обучая студентов, они воспроизводят сами себя в будущих поколениях, воспитывают (с малых лет на немецкой музыке) новых слушателей в снисходительном презрении к отечественной Русской музыкальной культуре, убивая в зародыше всякое национальное чувство, если оно появится у студента.

За последние лет тридцать симфонии Шенберга (эта музыкальная каббала) проникли к нам повсеместно. Опорой ее являются консерватории и Союзы композиторов почти по всей РСФСР. В республиках еще стараются противопоставить этому, хоть отчасти, свое национальное духовное сознание.

В России же это сделать не так-то просто. Например, наша духовная хоровая музыка — некогда гордость и самобытность нашего духовного сознания, объявлена уже десятки лет вне закона, оскорбляется и истребляется повсеместно. Исполнить духовную музыку иногда можно, но фактически нежелательно (и это все понимают). Духовная же музыка католиков объявлена высшей ценностью (даже когда подобные произведения не являются особо интересными), хранятся, исполняются и у нас. Музыка Русского православия истребляется, унижается, третируется в последнее время. Подобно тому, как церковная роспись католических храмов объявлена бесценным сокровищем, а Русская иконопись почти полностью уничтожена и продолжает уничтожаться.

Другое

Дело композитора — разрешение технической задачи, иногда поставленной довольно сложно, замысловато и т. д. А дело теоретиков (их теперь очень много) — оснастить эту музыку пышным словесным «философским» орнаментом. Здесь фигурируют: «философское размышление» (так называется всякая медленная музыка), медитация, мироздание, космос, жизнь и смерть, добро и зло, становление личности, трагичность и прочее и прочее.

Создан специальный «воляпюк», чисто музыковедческий. Признаться откровенно, я никогда не мог понять — о чем идет речь. Эти термины всегда казались и кажутся теперь весьма сомнительными. Подобные люди без всякого стеснения (создается впечатление, что и без глубокого понимания того, что они сами делают) пользуются цитатами, словами знаменитых художников прошлого, приспосабливая в своих трудах чужие мысли для своих собственных, часто совершенно противоположных.

Именно так один критик заимствовал выражение Мусоргского «К новым берегам» (это обозначало поиск *новых, неизвестных ранее путей* развития национальной культуры) и обозначил так переход Современной музыки на рельсы додекафонии.

Впрочем, возможно, что далее во времени наша музыка снова обретет черты коренные, национальные. Но сомнения нет в том, что она их в значительной степени утратила. Для того чтобы заявить о своей национальной принадлежности, композитор вставляет в свои сочинения цитату из Русской классики, зачастую бестактно. Есть такое выражение — амикошонство — весьма точно объясняющее смысл подобного деяния, так сказать: «Мы с братом!»

* * *

В цирке — чистое искусство, чуждое какого-либо «разложения», декаданса, всякого уныния. Искусство, вызывающее восторг. Цирк — всегда праздничное, бессмертное, здоровое, «традиционное» искусство. Никогда не умирает в человеке восхищение удалью, красотой, ловкостью, смелостью, выдумкой, грацией. Нравственное искусство, здоровый народный юмор.

* * *

Современную музыку не упрекнешь в мелкотемье. Тут и Шекспир, и Толстой, и Библия, и Гоголь, Петр Великий, Иван Грозный, Борис Годунов и даже сам Господь Бог откалывают антраша!

Поражает — невероятная легковесность, бездумность по отношению к жизни, к очень серьезным вещам и одновременно разросшееся авторское самомнение, какое-то уверенное, сытое самодовольство. Выдуманная грусть, боль в соединении с этим *сытым самодовольством.*

Измыслить можно все, даже скорбь, боль — все, чего в жизни интеллектуального круга ощущается недостаток. Это измышленное также выбрасывается на рынок.

О новаторстве

Давным-давно прошли времена, когда с новаторством связывалось у нас представление о бедности, одиночестве, чердаке, всеобщем непонимании, отвергнутости и т. д.

Ныне есть те, кто *сам себе наклеивает ярлык новатора.* «Новаторство» ныне ходкий товар, на нем крепко спекулируют. Те, кто торгует этим делом, ныне соединены в целые корпорации. К их услугам мощный аппарат пропаганды, союзы композиторов, оркестры, подобострастная журнальная и газетная критика. Да она им не так и нужна, они владеют сами органами печати и пропаганды музыки, защищая и насаждая силой свое искусство, третируя и уничтожая то, что им неугодно. Тут они не считаются ни с какими средствами.

Словом, жизнь художника, музыканта или поэта по-прежнему весьма сложна, судьба его непредсказуема; например, судьба Есенина, М. Булгакова или Николая Рубцова, Клюева.

* * *

«Литературная газета» и некоторые периодические издания являются в некотором смысле барометром жизни избранного «интеллектуального» круга общества. Критики пишут, что надоела «техническая» поэзия, прославление XX века, НТР, сверхмощных самолетов, супермашин, американизма в сущности. Нужна «тихая грусть», некая усталость, печаль бесперспективы и т. д. Поэт, который вчера долбил этот самый «техницизм», сегодня грустит, говорит, что в жизни ему не везет, а у самого сытая, наглая, самодовольная морда, не умещающаяся в телевизор.

* * *

Как это ни странно — *Глупость* часто сообщает человеку (человеческому характеру) смелость, активность, действенность. *Ум* же обычно неразделен с сомнением.

* * *

То, что в природе кажется простым, часто оказывается вообще недоступным человеческому пониманию.

* * *

Что мне дорого в поэзии? — высокое, благородное движение души.

* * *

Мусоргский считается новатором, а Рахманинов — консерватором, но музыкальная среда при их жизни, да и позднее боролась и с тем, и с другим. Потому, что борются не с новатором или консерватором, а борются с самой сущностью искусства, с его духом, в данных случаях с христианством и православием.

* * *

Опера «Леди Макбет» — талантливое воплощение сентиментальной жестокости, проповедь звериного эгоизма, злобы и вседозволенности. Особенно соблазнительной для интеллигента, мнящего всегда себя высшим существом (высшей расы или высшего интеллекта, или высшего класса и т. д. и т. п.).

* * *

11/X-81 г.

В нашем веке (теперь) создается большое количество музыки, вся сущность которой заключена в разнообразном и подчас весьма замысловатом движении музыкальной материи. Сочинение такой музыки требует подчас большой, кропотливой работы, своеобразной фантазии, способной к комбинаторике. Всем этим, несомненно, обладают ее авторы, разумеется, в различной степени.

За исполнением таких сочинений можно с интересом следить по партитуре [да и вообще подобного рода музыка бывает интересна для глаза].

Такая музыка имеет своеобразную прелесть для дирижера, который с ловкостью престижитатора показывает музыкантам палочкой, руками, пальцами, головой, иногда всем корпусом, где им вступить со своей игрой, а музыканту интересно также попасть в нужный момент со своей нотой, чтобы заполнить некую ткань, придуманную автором и ожидаемую или не ожидаемую слушателем.

Как правило, для такой игры используются уже устоявшиеся иногда веками формы, имеющие часто «самоигральную» конструкцию, привычную для слушателя. Задачей автора является ошеломление, поражение неожиданностью музыкального слушателя, особенно критика, примерно знающего способы построения формы и тем самым замечающего неожиданность. Если этого не происходит, автор в предисловии обычно дает ключ к своему опусу.

В результате довольны все — автор, которого признали, дирижер и музыканты, успешно продемонстрировавшие умение, дисциплину и звуковую сноровку, часть слушателей, падких до нового, критик, разгадавший новизну и т. д. Правда, за

последнее время подобная игра надоела, нужно новое. Теперь объявлен неоромантизм.

Подобная музыка напоминает мне замысловатый кроссворд, состоящий подчас из разнообразных, иногда красивых слов, которые не так-то легко подыскать.

Еще бóльшую ассоциацию музыка эта вызывает с детективным романом с замысловатой интригой, различными происшествиями, разнообразными убийствами и прочим. Читая такое произведение, следишь за его рациональным построением, к сущности дела оставаясь совершенно равнодушным.

Нравственная сторона поступков (жизни) вообще не принимается во внимание. А между тем нравственный смысл, нравственное значение искусства — вот главное в нем. Эту нравственную сторону искусство обрело усилиями великих творцов, великих гениев, великих людей нашей эры. Вот против этой великой, нравственной идеи и ведется борьба, надо сказать, далеко не безуспешная.

* * *

Балетно-симфоническое искусство существует и активно поддерживается государством *для престижа* (главным образом — международного). Искусство, как составляющая часть духовной жизни народа, почти перестало существовать.

* * *

Прогресс цивилизации, рост науки и техники привел к тому, что земной шар превратился в гигантскую коммунальную квартиру, в которой живут разные, чужие, ничем внутренне не связанные люди, царит постоянная свара, злоба, скандалы (совсем как у Зощенки).

* * *

Я хочу создать миф: «Россия».

Пишу все об одном, что успею, то сделаю, сколько даст Бог.

* * *

Принадлежал к тому типу художников, которые особенно льнут к власти, извлекая из этого выгоду для своего имени и платя за это лишь частью своего таланта.

Проэксплуатировав одного хозяина, под конец жизни он сделал великолепный в своем роде вольт, заявив, что того, перед кем он пресмыкался — не любил, а ненавидел, а любил (втайне!) всегда другого.

Роман Евтушенко – «Зубатовщина»[9]

Литературный сексот, провокатор, которому, в силу особенностей его службы, разрешено говорить иногда некоторые «вольности». «Есенин сам себя *наказал».* За что же его надо было наказывать? В чем он виноват? В чем его преступление?

В чем были виноваты Н. А. Клюев, Павел Васильев, Б. Корнилов, Н. Рубцов, А. Прасолов и многие еще, погибшие в расцвете лет?

Двадцатые годы и начало тридцатых были годами интенсивного разрушения Русской культуры. В России было 80 000 церквей и монастырей. Где ценности, их наполнявшие, куда они исчезли? Куда исчезли попы и монахи как класс? Само слово *русский* не существовало.

О музыке: аутодафе во дворе Московской консерватории[10]. Цитата из журнала «За пролетарскую культуру» о Рахманинове, о Прокофьеве — «фашисты» и т. д."

Подобного рода точка зрения на «русскость» и «русское» в принципе не нова. Она уже имела место в двадцатые-тридцатые годы и предшествовала весьма трагическим событиям (Из романа Евтушенки).

* * *

У Пушкина: культура, постигнутая с детства, была столь естественна, что не мешала проявлению чувства самого пылкого, но придавало выражению его блеск и силу. Богатство словаря Пушкина — нигде не видно слова неестественного, непростого, все органично, все усвоено душою, все пережито, все *от себя.* В то время как у человека недостаточно образованного изысканное слово выглядит заплаткой на сером фоне собственного небогатого словаря.

«Отчалившая Русь»[12]

Оркестр= камерный состав струнные

Рояль — соло

Арфа

Челеста

Tam-Tam Campanelli Campani Vibrafon

Заметки для Курского сборника

Часто я вспоминаю свою Родину — Курский песенный край. Россия была богата песней, Курские края — особенно. До пятидесятых годов (как я знаю) хранились в памяти народных певиц и певцов, передаваемые изустно, из поколения в поколение дивные старинные напевы. Как они прекрасны, как они оригинальны, своеобычны, какая радость — слушать их.

Один из музыкальных ладов, на котором построена моя кантата «Курские песни», говорит о глубокой древности своего происхождения. Этому ладу, я думаю, сотни лет. Теперь уже так не поют. Жизнь — неумолима! Радио и особенно телевидение вытесняют эту музыку. Будет жаль, если она совсем исчезнет.

* * *

Достигшие большого распространения безъязыкие, космополитические, интернациональные искусства — балет или симфоническая музыка, — в наши дни стали «престижными» государственными занятиями, чем-то вроде игры в шахматы, состязания по боксу, гимнастике или хоккею.

Другой тип искусства, по идее своей предназначенный для духовного совершенствования нации, влачит теневое, в сущности, жалкое состояние. Это — как бы провинциальное, местное, диалектное творчество, в то время как музыкальный язык, например симфонической, современной музыки, становится однотипным, общераспространенным, среднеевропейским, как у нас иногда говорят. В центре этой Средней Европы как-то оказывается Польша, во всяком случае, польский элемент очень силен у таких, например, знаменитых авторов, как Стравинский, Шостакович, Пендерецкий.

«Красный дьявол»

Первый сатирический журнал, который издавался в России после установления Советской власти, начал выходить в 1918 году. Он назывался «*Красный дьявол».*

Очень красноречивое название.

21 ноября 1981 г.

* * *

22/XI 81 г.

Сергею Ивановичу Субботину[13]

Уважаемый Сергей Иванович, письмо Ваше давно получил, отвечаю поздно, оно требовало вживания, размышлений, хотя и непосредственный отзвук сердца — был силён. То, что Вы решили заняться сохранением, собиранием и изучением наследия Н. А. Клюева и отдаете этому так много сил и своей души, я не только что могу приветствовать, но — вижу в этом особый знак.

Великому — не дóлжно больше пропадать! И так его исчезло слишком много в результате планомерной и беспощадной деятельности людей, желающих обратить Россию в ничтожество, в *мизерабль.*

Из стихотворений, которые мне не были знакомы раньше, прекрасны: «Деревня», напечатанная в альманахе «День Поэзии-80» (особенно первая, зачинная ее часть), а также другая — «Деревня — сон бревенчатый, дубленый». Хорошо также «Я гневаюсь на Вас», относящееся к теме Искусства, Поэзии и ее судьбы. Но особенно сильно: «Старикам донашивать кафтаны...»

Закончив эпическую тему «Пугачевым», Есенин ушел всецело в свою судьбу, в лирику и показал неминуемую гибель восторженной личности. Клюев же остался в духовном эпосе и здесь возвысился до Апокалиптического!

Для меня они — величайшие русские поэты нашего века, есть нечто апостольское в их типах: нежное — от Иоанна в Есенине и суровое — от Петра в Клюеве.

Я очень был рад узнать, что Вам деятельно помогли Лазарев и Осетров. Хочу рекомендовать Вам Юрия Ивановича Селезнёва, автора изумительной книги «В мире Достоевского» (если не читали, хорошо бы Вам ее прочесть!). Селезнёв работает теперь в редакции журнала «Наш Современник». Он — первый заместитель ответственного редактора. Это — очень талантливый критик. Может быть, он мог бы оказаться полезным для Вашего дела? Я немного его знаю и берусь с ним поговорить, если надобно.

Да, забыл: статья Клюева «Порванный невод» также замечательна. Он многое увидел, глубоко смотрел!

Будьте здоровы! Хочу пожелать Вам бодрости духа, сил и успеха Вашему делу:

Георгий Свиридов

* * *

То, что теперь называется Советской музыкой, лишь в очень малой степени наследует многовековым традициям Русского искусства. Это — эклектическая мешанина, в основе которой лежат немецкие формы, немецкий же способ движения материала, безнациональная, общеупотребительная музыкальная интонация.

Для того чтобы Русский композитор наших дней обозначил свою национальную принадлежность, он должен прибегать к вставлению в свое сочинение кусков из музыки Русских классиков. Эти цитаты являются чужеродным телом, не имеющим ничего общего с остальной тканью музыки, ничего общего с ее посылом, внутренним смыслом, типом эмоции и миросозерцания. Это — неорганичное соединение чуждых звуковых элементов, не более того. Возникновение подобных вставок, и не всегда из отечественной музыки прошлого, — чисто умозрительная идея композитора. Это — тот вид искусства, который должен объяснить стоящий рядом критик или специально напечатанная программа. Удел такого искусства — поистине жалок!

Журнал[14]

...Но на деле редакция журнала, несомненно, ведет борьбу с нашими музыкальными традициями. Конечно, это делается гораздо более тонко, умело и ловко, чем 50 лет назад, когда в журнале «За пролетарскую музыку» критик Л. Лебединский называл Сергея Прокофьева «фашистом», а творчество Рахманинова характеризовалось им же как «фашизм в поповской рясе»[15]. Но, по сути дела, современные руководители журнала – наследники РАПМ'а или ЛЕФ'а. Они руководствуются одной и той же идеей, поддерживая голый техницизм, искусство — как проповедь зла, безнравственности.

<...>

Во главе редакции стоят опытные и ловкие в своем деле люди. Композиторы четко разделены ими на несколько «своих» и всех «остальных». «Своих» безудержно расхваливают. За много лет почти ни одна точка зрения редакции не

была в журнале оспорена. Статьи эти печатаются, как правило, без просмотра редколлегии.

Животрепещущие проблемы отношения к классике (классическому искусству как русскому, так и искусству братских республик) не находят почти никакого отражения в журнале. Тем самым сознательно углубляется разрыв с классической традицией.

Журнал выпячивает, главным образом, агрессивный отечественный додекафонизм (шенбергианство). Одновременно с этим, на протяжении многих лет систематически унижается искусство, развивающее национально-народные традиции. В том числе творчество активно работающих выдающихся мастеров, гордость Советской музыки (например, Б. Чайковского, В. Тормиса, О.Тактакишвили, В. Гаврилина). Я не называю здесь имена авторов, но если дело дойдет до того, то можно будет назвать известные имена. Люди, заправляющие редакцией, абсолютно обнаглели от вседозволенности. Ни одна статья их никогда не была оспорена.

* * *

Большой театр должен быть театром по-настоящему большого масштаба. А он превращен в своем ядре в маленький, однообразный, НЭП'овский коллектив типа театра Мейерхольда, созданный для постановочных экспериментов одного режиссера. Театр перестал быть театром прежде всего национальной оперы и превратился в разбухший эклектический организм невысокого художественного вкуса. Упадок театрального дела так велик, что трудно даже вообразить, кого можно поставить на место давно себя исчерпавшего Покровского.

Чего только стоят некоторые оперы или балеты, идущие на сцене Б<ольшого> Т<еатра>, в которых великие, глубочайшие произведения русской и зарубежной литературы обращены в рыночную дешевку.

Кто же пойдет работать в этот еврейский лабаз? Тот, кому недорога жизнь, и это — не преувеличение. Там запросто убьют и тут же ошельмуют после убийства, и опозорят навеки. Судьба Есенина доныне в памяти у всех людей (моего поколения, во всяком случае).

О размежевании художественных течений

Водораздел, размежевание художественных течений происходит в наши дни совсем не по линии «манеры» или так называемых «средств выражения». Надо быть очень наивным человеком, чтобы так думать. Размежевание идет по самой главной, основной линии человеческого бытия — по линии духовно-нравственной. Здесь — начало всего, смысла жизни!

* * *

Под трагизмом часто подразумевается мелодраматическая истерика, а глубокие страдания человеческой души подменяются животным визгом.

* * *

Эрмитаж не содержит Русского отдела. Русское искусство обособлено, не удостоено чести быть представленным рядом с европейским. В этом — отголосок «провинциального рабства» Русского образованного общества, так называемой интеллигенции, которая неотделима от него.

Художественный бунт творческой интеллигенции, «особенно», конечно, в нашем веке, заключается, как правило, в дальнейшей европеизации, а с начала XX века — «американизации» (Маяковский, параллельно с Маринетти, идеализировавший Америку. Правда, он находил ее несовершенной с «классовой» точки зрения. Что под этим подразумевалось — теперь уже ясно: замена одного привилегированного слоя другим. Современные же эпигоны Маяковского попросту идеализируют американизм и Америку). Русское, и раньше воспринимавшееся как отсталое, косное, некультурное (при наличии гениальной церковной архитектуры, музыки, Пушкина, Достоевского, Мусоргского, Блока и т. д. и т. д.), третировавшееся и презиравшееся, за последние десятилетия подверглось невиданному разгрому и уничтожению. В Новой истории даже нет примера подобного варварства, жестокости и беспощадности.

* * *

Консерватории, большей частью, плодят людей, умеющих *имитировать* искусство, в то время как задача заключается в том, чтобы *творить* его.

* * *

Если дать волю воображению и представить себе землю после атомной войны (как мы воображаем ее теперь), трудно подумать, что музыка будет звучать над мертвым камнем. Да останется ли и камень? Не обратится ли и он в пар? Но не хочется думать, что дело именно дойдет до этого! Может быть, хоть что-то останется. Останется ли музыка? Такой странный вопрос! Человека сейчас трудно без нее представить. Стало быть, оставшиеся в живых Homo sapiens'Ьi все же будут причастными к музыкальной культуре, той или иной из существующих ныне на земле.

Какой музыкальный инструмент уцелеет? Скорее всего, — человеческий Голос, он всегда при человеке и не нужно специально учиться, чтобы играть на нем. Ощутив душевную потребность в музыкальных звуках, человек должен запеть. А инстинкт, который потянет его к себе же подобному (также уцелевшему), родит разговорную речь и совместное пение. Вот куда я веду, очень неумело, бестолково и сбивчиво: *к хору,* к хоровому пению, к соединению душ в звуках, в совместной гармонии.

Я ощущаю, сейчас, сидя за столом, что здесь есть зерно верной мысли. Хор — насущное (сейчас!) искусство. Утраченная миром гармония (дисгармония), выразитель которой — оркестр (Европейский музыкальный голос) после ка-

таклизма уйдет, как уходит из организма болезнь, до того живущая в организме как самостоятельный, иной, чуждый организм, который борется с основным и пытается его победить, уничтожить.

Если болезнь не уничтожит основу, то она должна будет уйти. И в слабом, изнуренном теле возникнет тихая гармония катарсиса, очищения мира. Это будет — звучание хора.

23.XII.81 г.

Журнал[16]

Насаждение безнационального космополитизма и прививание сниженной точки зрения на любое проявление народно-национального элемента в искусстве.

Русские писатели

Мощный, суровый, эпичный Федор Абрамов.

Возвышенно-поэтический Василий Белов.

Пронзительный, щемящий Виктор Астафьев.

Драматичный Валентин Распутин.

Мягкий, лиричный южанин, мой земляк Евгений Носов.

Сергей Залыгин — тонкий и умный.

Блестящий эссеист Владимир Солоухин.

Я люблю и необыкновенно высоко <ставлю> их творчество, они — украшение сегодняшней нашей литературы, не говоря, конечно, о классиках Леонове и Шолохове. То, что это люди — мои современники, не дает мне с такой силой почувствовать свое одиночество. Прекрасный, свежий, благоуханный, сильный, новый и вместе с тем «вечный» Русский язык.

По-новому раскрытые современные Русские характеры.

* * *

Под новизной подразумевается дальнейшая разработка (главным образом техническая) шенбергианской идеи. Мне же думается, что новаторство заключено прежде всего в новой идее. Россия выстрадала новую художественную идею. Наша музыка, покрытая Шенбергианской коростой, несомненно, от нее избавится, должна избавиться, если захочет существовать. *Движение это* я вижу в литературе. Достаточно назвать таких писателей, как Абрамов, Астафьев, Белов, Распутин, Василь Быков с его изумительным «Сотниковым», Айтматов...

* * *

Фашизм — это, конечно, никуда не годное явление, справедливо осужденное всем миром [и антифашизм был благотворен и благороден]. Но, оказывается, бывает такой антифашизм, который ничем не лучше фашизма.

* * *

Читал несколько высказываний и статей дирижера Ген. Рождественского. Поразительный апломб, внешняя образованность и даже своеобразный «деловой лоск». Но по существу — по душе и по смыслу — это разглагольствования «культурного идиота» (прости мне, Господи!), нередко встречающегося в интеллигентной среде, а особенно между музыкантами, чувствующими себя «избранными» людьми в силу особенностей («тайн») профессии.

Впрочем — желание «избранничества» стало одной из часто встречающихся черт нынешней жизни. Желание возвыситься, обособиться от серой людской массы, всепоглощающей и притягивающей, как магнит, каждого человека.

* * *

Весь *Маяковский* (все почти 14 томов!) — придуманный поэт. Придуманная любовь, придуманная Революция, придуманные заранее рифмы, придуманный *Сам,* фальшивый до конца, до предела.

Не придуманная лишь распиравшая его дикая *злоба,* изливавшаяся на всех. Сначала на богатых и сытых (но с разбором!!! далеко не всех!!), а под конец жизни на бедных (рабочих людей), представлявшихся ему безликими, ничтожными, на новых чиновников (но также, далеко не всех!!!). Сам — был носителем зла и преклонялся лишь перед еще бóльшим злом из *выгоды,* из желания удовлетворить свое непомерно раздутое тщеславие. Это тщеславие и было главной, движущей его силой.

Лживый, двоедушный человек, с совершенно холодным сердцем, любивший лишь лесть, которую ему все окружавшие щедро расточали. И он постепенно сделался рабом людей, расточавших ему эту обильную, часто фальшивую (а иногда и от сердца) лесть.

* * *

О потере *духовной самостоятельности.* Важнейший вопрос для всей нашей культуры и всего искусства.

* * *

Когда-то, лет 30—40 тому назад, была в моде борьба с «формализмом», под которым в нашей музыкальной среде подразумевалось очень многое и очень разное.

Мне лично казалось, что «новое» искусство (главным образом XX века) — есть продолжение старого, его следующая ступень и совсем не обязательно более высокая, ведь движение искусства не идет обязательно по восходящей линии. Рассуждать так — было бы большой ошибкой (нельзя, например, сказать, что теперь стихотворения и поэмы пишут лучше, чем это делали Пушкин и Лермонтов).

Так вот, мне казалось, что новые оперы, допустим, займут свое место на сценах театров рядом с операми Глинки, Даргомыжского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова. Подчеркиваю: займут *свое* место, являясь их как бы

продолжением и, в свою очередь, родив естественную реакцию у слушателей, дадут толчок к созданию композиторами произведений (неясно! сбивчиво!).

Но теперь ясно видно: это искусство обладает глубокими чертами «*несовместимости*». Оно призвано не продолжать ряд классического искусства, а заменить его собою, уничтожить его. Да, такова — идея, такова платформа этого нового искусства. Всем своим строем, всем смыслом оно активно направлено против основной идеи, основного пафоса классического Русского искусства и предназначено сменить его. И не то чтобы эта смена произошла естественно, как бы по желанию публики, слушателей, народа, назовите как угодно.

Совсем даже наоборот: сами эти вкусы народа, вкусы публики будут объявлены отсталыми, косными, национально-ограниченными, вредными или, согласно появившемуся теперь термину, «мещанскими» и, следовательно, подлежащими упразднению, что ли, осмеянию и сдаче в архив.

Силой, огромной силой, организованностью в государственном (не менее!) масштабе будет это искусство отброшено, сдано в архив, как, например, сдано в архив, уничтожено великое, гениальное искусство Русского православного хора, как попросту уничтожены десятки тысяч церквей и монастырей, икон и других бесценных сокровищ, творений Русского гения, саму память о котором стараются уничтожить.

Мы и сейчас видим много посильных помощников Сатаны (который имеет, конечно, вполне земное свое воплощение!) в деле уничтожения Русской культуры как идейной культуры. Против нее двинуты могучие силы, в том числе и новое искусство. Оно обладает обязательным качеством — агрессивностью, ибо не несет в себе позитивного заряда, а предназначено для борьбы, для разрушения...

Не надо обладать особым умом для того, чтобы провозглашать: «Сбросим Толстого, Достоевского и других с парохода современности», «время пулям по залам музеев тенькать», «Расстреливайте Растрелли» — не правда ли, как остроумно? Или «Я люблю смотреть, как умирают дети» — провозглашаемого вместо скучного, постного «Не убий!». «Выбирайте забившихся под Евангелие Толстых, за полу худую, об камни бородой!» «Если Казбек помешает — срыть!»[17]

* * *

Это — был... лживый, двоедушный человек, с совершенно холодным сердцем, любивший лишь лесть, которую ему все окружавшие щедро расточали, и он постепенно сделался рабом людей, расточавших ему эту обильную, часто — фальшивую, а иногда и от сердца лесть.

А как унижено Русское творчество! Например, возьмем Ленинградский Эрмитаж. Есть ли где, в какой-либо стране музей Мирового искусства, в котором не было бы произведений своих национальных художников? Можно ли представить Лувр, Британский музей, музей Будапешта или Мюнхенскую Пинакотеку без произведений французских, английских, венгерских или немецких мастеров?

У нас же в Эрмитаже нет ни одной иконы, ни одного полотна Русского художника[18].

Это — позор для всех нас.

* * *

Опера «Воццек» явилась своего рода открытием нового стиля — «Экспрессионизма». Этот стиль возник не на пустом месте, не из подражания, а как естественное продолжение предшествующих тенденций в искусстве Австро-Венгрии, а вернее сказать, в определенной части Венской музыкальной школы. Он явился продолжением Вагнеровского оперного стиля, музыкальной драмы, где центр действия перемещен со сцены в оркестр, но органически связан с действием.

Иллюстративно-музыкальные тенденции Вагнера, при которых музыка многое изображала, а не только выражала (чему способствовал эпический характер действия, обилие рассказов), музыка «изображений», а не непосредственно «переживаний», у Берга обретают большое значение. «Переживенческие» эпизоды действия носят экстатический характер, например: Смерть Изольды, многое в «Парсифале», «Лоэнгрине» и т. д. Их не так много, но они очень сильны.

Все это освоено и претворено Бергом. Эта опера и явилась высшей точкой «экспрессионизма». Дальше этого пошло лишь повторение, смакование зла, смакование низменного, грязного, грязно-сладострастного, вонючего, пьяного, оборванного и т. д. У нас это обрело свою жизнь в опере «Нос» — карикатуре на столичную Россию, «Леди Макбет» — карикатуре на провинциальную, мещанско-народную Россию и т. д.

А в наше время получило новое продолжение, уже окончательно малоинтересное, попало в балет и утонуло в эпигонстве.

* * *

Грандиозные, пышные оркестровые звучности Берга как нельзя более соответствуют стилю музыки, характеру действия, городу, душной его атмосфере, улице, по которой проходят солдаты с Военным маршем, кабаку, где играется Полька, все это подлинно — это реализм, доведенный до крайней точки болевого ощущения жизни.

Однако подобные эффекты мало соответствуют атмосфере повести Лескова, тишайшему уездному городку, где вызрело *зло,* увы, не показанное автором, а все *злое* перенесено в атмосферу действия, и это создает впечатление фальши, ибо, вместо того чтобы выразить это зло (возникшее или, скорее всего, от начала существовавшее в натуре), понадобилось опачкать все окружающее, всю жизнь, и обелить, оправдать убийство как идею, само это зло, изначально существовавшее в человеке и под влиянием жизни только лишь проявившееся.

Надо было загрязнить, опачкать православного священника (что это имеет общего с Лесковым, поэтом православного духовенства?), чтобы оправдать

убийство православного патриарха (зубным врачом Гуревичем, впрыснувшим ему яд вместо лекарства по заданию соответствующих органов, покаявшимся и принявшим православие перед смертью[19], ссылку и истребление десятков тысяч представителей православного Русского духовенства. Опачкать и загрязнить купечество, разоренное и истребленное в последующих поколениях. Детям их нельзя было учиться и т. д.

Опера эта — оправдание ссылок и репрессий, истребления всего русского. Недаром так горячо она приветствовалась при своем появлении извергами вроде Бу<харина>[20].

* * *

План разрушений: архитектура, живопись, <...>, хоровая музыка; далее — театр, далее — музыкальный театр, который более другого сопротивлялся, далее — литература (а сначала была философская — самостоятельная — мысль и идея жизни народной, критика и прочее), как путем отрицания и запрета (полного либо частного: Достоевский, Мельников, Писемский, Лесков, Крестовский и многие другие + Есенин, Сологуб, Мережковский, Бунин, Замятин, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Клюев), так и путем ложного толкования, переделки (постановки с ног на голову), извращения — в театре, в чем особенно преуспел театр наших дней, в том числе — музыкальный.

Комиксы — в которых глубина содержания (никогда даже не делается попытки ее раскрыть!) подменяется поверхностным гаерством, а то и вообще отбрасывается и заменяется мыслью, находящейся в прямом противоречии с писательским замыслом.

* * *

Е<вреи> (типа Либединского и других) возненавидели Революцию, как любовницу, которая их разлюбила[21].

* * *

Современное воинствующее искусство пытается знанием заменить наитие, умением заменить талант. Один, склонный к умозрительному стихотворец, понимая свою однобокость, художественную недостаточность (на которую ему, кстати, указывает и критика), пишет стихи о «безотчетном» (которого ему, кстати, весьма недостает). Беда только в том, что «безотчетное» чуткий читатель почувствует сам, без специального указания, если оно есть в стихотворчестве. А если его нет, если оно не свойственно поэту, то никакими умозрительными декларациями или призывами его не добудешь. Раз творчество самим автором называется «безотчетное», значит, оно не безотчетное. Оно – свойство души и рассуждать о нем специально — бесполезно, оно проявляется именно безотчетно.

* * *

В послевоенное время, особенно со второй половины 50-х годов, с появлением скрыто (а позже и открыто) буржуазных тенденций, в нашем искусстве все больше стал распространяться тип делового человека, дельца ловкого, небрезгливого, хорошо ориентирующегося в обстоятельствах жизни (нового для подобного рода людей), умеющего найти ключ к действию в этих новых обстоятельствах.

Подобного рода тип (в сущности — Чичиков) очень распространяется. Появились: композиторы-Чичиковы (их очень много), певцы-Чичиковы, дирижеры-Чичиковы (их очень много) и прочие. Торговля стала валютной, международной. Торговать стали крупно, вплоть до Христопродавства. Мелкие выжиги и кулаки вроде <???> уступили место дельцам международного типа: <...> и <...>. Тут же ловкий <*неразборчиво.* — А. Б.>. И все это люди с талантом.

* * *

Существует искусство — как голос души, как исповедь души. Такова была русская традиция. В 19 веке, а может быть и раньше, из Европы пришла (и особенно распространилась) идея искусства — как развлечения для богатых, для сытых, искусства — как индустрии, искусства – как коммерции. Искусство – как удовольствие, как комфорт. Искусство – принадлежность комфорта.

* * *

Все это — пустоватое жонглирование словами или звуками, какое-то устарелое стремление поразить «оригинальностью», которое уже давным-давно неспособно поразить никого, кроме тех, кто специально желает быть пораженным (*кроме «заведомых простаков»).*

Все это, повторяю, уводит искусство в сторону от чего-то важного, значительного в жизни, серьезного, глубоко касающегося всех нас, сокровенного, скрытого от глаз, что лишь подлинному художнику дано обнаружить и явить людям в слове ли, в звуках, красках или мраморе. Это лишь — *единственное,* думается мне, и является настоящим искусством, которое останется во времени или выразит сокровенную сущность наших дней.

* * *

Распространилось, как в 20-е годы, эпатирование Русского человека, русского национального чувства, стремление унизить Россию, во что бы то ни стало унизить ее народ, представив его сборищем скотов, унизить и опошлить ее культуру, разрушить архитектуру, разграбить ценности (заниматься «музыкальной фарцовкой»).

Целая бездна лежит между страданием и болью души Гоголя, который видел несовершенство окружающей его жизни, *жалкость* человеческих помыслов и желаний, порой убогость души человеческой, от которой сердце его обливалось

кровью и слезами, которые мы чувствуем в его творениях, целая бездна, повторяю я, лежит между этими чувствами и самодовольностью современного сытого пошляка, обращающего в пошлый фарс, в эстрадный скетч то, что для высокого художника (гения) было исполненным трагизма.

В чем рязница между Моцартом и Сальери

Слепой скрипач в трактире играет «из Моцарта». Невозможно представить, чтобы он, слепой — т. е. играющий по слуху! — играл «из Сальери». Музыка Сальери не носится в воздухе, она остается на бумаге, она не *летит,* мелодия его не крылата, она — *не мелодия,* она — лишь тема, звуковой ряд.

* * *

«Царство их до будущего катаклизма, в котором мир может погибнуть или исцелиться!»[22]

* * *

Продажность, оказывается, прекрасно соединяется с талантом, ошибочно думать, что это несоединимо, несовместимо. Например, Маяковский был очень даровит к стиху, остроумен, изобретателен и продажен; и сам понимал, что продажен, открыто об этом кричал. Вот какой выверт! Он был *куплен на корню* от начала своей деятельности. Талантливый человек смолоду берется под опеку и направляется по *нужному* пути. Ему обеспечено внимание, реклама и т. д.

* * *

Из Достоевского:

«Всемирный Ротш<ильд> воцаряется над человечеством все сильнее и тверже и стремится дать миру свой облик и свою суть...»[23]

«Ключ ко всем современным интригам лежит... во всемирном заговоре против России, *предрекающем ей страшную будущность»*[24].

«Теперешнее поколение — плоды нигилятины отцов. Страшные плоды. Но и их очередь придет. Подымается поколение детей, которое возненавидит своих отцов»[25].

Из книги «Достоевский>>[26]

«Кто изменяет Русскому делу и способствует антирусскому, тот находится на правом пути. Что бы таковой ни говорил, ни делал, все будет одобрительно. Кто, напротив, будет в России мыслить и действовать в русском смысле, тот проклят, и что бы таковой ни говорил, все будет омерзительно...»

Мих<аил> Никиф<орович> Катков

* * *

Партитуры, удручающие обилием нот, страшным звуковым безвкусием, грубой звуковой «материальностью» без какого-либо духовного наполнения. Манерность,

несамостоятельность мышления приводит к компилятивности языка, приемов, являя зависимость от уже имеющихся образцов «новой» музыки (что во все времена называлось эпигонством), приводит к эпигонству.

* * *

Друскин,— отсутствие самостоятельной мысли о жизни. Чужая — раз навсегда усвоенная идея, которой надо служить.

Сабинина — сборное мнение, средний уровень.

Критика — Мазель, Цуккерман, Холопов — имя им легион. «Трупари», патологоанатомы от музыки. «Мертвые души», которых теперь полно в искусстве. Они заняли этот важнейший участок жизни, прежде всего путем захвата учебных заведений (образования).

* * *

Первая консерватория (Лейпцигская), основанная на деньги банкира Мендельсона-Бартольди, преследовала и унижала национально-направленное Романтическое искусство Шумана, Листа, Вагнера, которые ее ненавидели.

* * *

Прожив 66 лет, я вижу, что мир хаотичен *не первородно,* т. е. это не первородный хаос, а сознательно организованный ералаш, за которым можно различить контуры той идеи, которая его организует. Идея эта — ужасна, она сулит гибель всему, что мне дорого, что я любил и люблю, всему, что я сделал (и что будет истреблено за ненадобностью), и самому мне.

Фантазирование под музыку, развилась целая профессия людей, занимающихся этим делом, рассказывающих всем желающим свои фантазии, выдавая их за содержание музыки.

* * *

Антимузыка, как и всякая антикультура, появляется (за последнее время) тут же (рядом) с подлинной культурой. Она как бы оттеняет эту последнюю, являясь в значительной мере пародией на нее, противоположением ей. Именно таким был, например, буржуазно-декадентский театр Мейерхольда, возникший и противостоящий по всем своим тенденциям коренному пути нашей культуры, если понимать под нею: Пушкина, Глинку, Мусоргского, Достоевского, Блока, Рахманинова, Нестерова.

После Окт<ябрьского> переворота Мейерх<ольд>, сменивший до той поры неск<олько> духовных убеждений: из еврея превратившийся в католика, из католика Карла Франца Казимира в православного с многозначным именем Все-волод, из православного (такой человек должен был примкнуть к силе) в члена партии, занявшего сразу же пост упр<авляющего> всеми театрами РСФСР, почетного красноармейца войск внутренней охраны, вождя Театрального Октября.

Под руководством этого деятеля была предпринята попытка разрушения Русского театра, не совсем удавшаяся при жизни ее инициатора, но успешно довершаемая теперь его последователями типа: Ефремова, Эфроса, Покровского, Темирканова и др.

Можно ли возродить Русский театр? А почему бы нет? Существует же, например, во Франции театр Французской Комедии, Театр Мольера. Наряду с ним существуют бесчисленные (возникающие и умирающие) маленькие буржуазные театры, иногда очень интересные. Но это театры обычно одного режиссера, одного или двух актеров, а иногда и ансамбля.

Но это не *национальный* театр, театр Французской] Комедии, театр Мольера, воплощающий для всего мира дух Франции. Удалось ли сохранить во Франции такой же Музыкальный театр? В известной мере — да, но только в известной мере.

Несмотря на величие французского музыкального гения, и в опере выразившегося с изумительной силой и своеобразием, достаточно назвать Бизе, Гуно, Дебюсси, «Кармен», «Фауста», «Пеллеаса и Мелизанду», в опере у французов нет своего Мольера.

Оперный стиль французского театра несколько пестроват и не столь, м. б., целен.

Иное дело — Русская опера. Это — монолит.

Без всякого преувеличения мы можем сказать, что здесь Россия сказала одно из своих самых заветных, сокровенных слов в мировой культуре, в жизни мирового духа.

Рахманинов — наследник культуры Русской оперы, наследник «Китежа» и продолжатель этой линии, самой глубокой и значительной в русском музыкальном искусстве.

Русская опера XIX века — это горная гряда, горный кряж, великие вершины которого и по сей день остаются недоступными, а отходя в даль времени от нас, делаются все более и более недосягаемыми.

«Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Борис», «Хованщина» и «Китеж» — этот ряд принадлежит к величайшим созданиям мирового искусства, я бы сказал, мирового духа. Тут же, рядом с этим грандиозным и глубоко самобытным эпосом, стоят изумительные образцы романтической оперы: «Русалка», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Черевички», «Царская невеста», «Золотой петушок», «Ночь перед Рождеством», «Сорочинская ярмарка», лирико-драматической (как «Пиковая дама» или «Онегин»), сказочной, комической, исторической... Что за богатство, что за красота и разнообразие!

Это — миф о России, возвышенный, величественный и трагический миф. Вот против чего ведется война. Вот что оплевывается, замалчивается, пачкается. Россия предстает в этом мифе как народ, одержимый великой и благороднейшей идеей братства и вселенской любви, верности и самопожертвования. Вот против чего ведется борьба, вот что ненавидят эти духовные, злобные, хорошо обученные творческие скопцы.

Не надо быть *специально* культурным человеком, чтобы понять разницу между «Борисом Годуновым», «Хованщиной» и «Игроком» или «Катериной Измайловой».

В конце концов: «Там, где для понимания произведения искусства требуется *специальное образование,* там кончается искусство». Так сказал один талантливый «левый» критик предреволюционных лет (Н. Пунин)[27].

* * *

Состояние здоровья человека, степень его усталости понимает *только он сам.* Никого нельзя слушать. Особенно людей, которые сами никого не слушают, никому не близки, живут лишь импульсом движения, данным им от природы, ни на кого не обращая внимания. Такие люди обладают значительной энергией, ничем не остановимой (живут без контроля души, без «сомнения» — святого качества, неотделимого от благородно созданного человека), подчиняющейся лишь их рассудку (только им они живут).

Такие люди — очень опасны, из них выходят деспоты, теоретики мироздания, управляющие, охранники и палачи, они не ведают никакого сомнения, никакого вопроса. Беда — если человек такого типа является твоим близким. По своей природе может натворить тебе много зла.

Книга о Равенских[28]

— исследовательская научная книга о творчестве и творческом методе. Нина Александровна Велехова: книга готова на 85%. Издательство «Искусство» или другое издательство с хорошей полиграфической базой (кроме изд<ательства>ВТО). Включить в план изданий поскорее. 70-летие Б. Равенских 27 июня 1982 г.

Ходатайствовал в Комитете печати — сначала обещали, а потом через несколько дней отказали.

* * *

Есенин — постоянно оплевываемый, до сих пор третируемый «интеллигентной» литературной средой (говнюк Мандельштам, презренный и бездарный книжный человек Тынянов, не говоря о множестве других — Олеша, Катаев и прочие), удавленный веревкой в номере гостиницы, после смерти извергнутый из жизненного обихода, запрещенный к изданию и упоминанию, ошельмованный в статьях негодяев Сосновского и Бухарина, униженный в стихах подлеца и убийцы Маяковского, остался жив в сознании народа, любим им и неотделим от народной души. Это поэт народа, гибнущего в окопах, в лагерных бараках, в тюрьмах, казармах и кабаках — всюду, где судьба уготовила жить и быть русскому человеку. О, судьба! И народа, и его поэтов.

* * *

Мусоргский и Вагнер были величайшими из композиторов *(величайшими художниками, людьми),* а не «спецьялистами», умевшими вылепить форму (по образцу!) и т. д., которых плодят в огромном количестве Мендельсоновские и Рубинштейновские консерватории. Они (М<усоргский> и В<агнер>) видели судьбу наций, *крестный* их путь!

* * *

Несмотря на потрясения 1789—93 годов, Франции удалось все же сохранить в целом народ, лишенный былых идеалов (оставшихся как легенда), воскресших позже, как дымка прекрасного былого в искусстве у Дебюсси, Равеля, Пюви де Шаванна, Метерлинка[29] и т. д. Но буржуазное все же взяло верх и утвердилось сначала в литературе, в опере (ставшей космополитической), в мелодраме, пришедшей на смену ложно-классической трагедии, позднее в живописи и музыке импрессионизма (вернувшегося к поэтизации национального).

Сумеет ли Р<оссия> сохраниться в искусстве? Похоже, что нет. Разрушение национального идет полным ходом. Утрачена *главная идея,* объединяющая людей в нацию. Тайной верой в своего Бога обладают лишь законодатели, вершители судеб, а масса — обезличена.

О журнале С<оветская> М<узыка>

В журнале очень, крайне редко, можно сказать, почти что никогда, не пишут активно работающие талантливые композиторы. Зато много пишут случайные, околомузыкальные люди потому, что они повторяют мысли, оценки и соображения тех, кто задает тон в журнале. Это своеобразное «эхо», аккомпанемент к некоей давно известной мелодии. Создается видимость общего мнения «среды». Таким образом руководители журнала выдают свою точку зрения за общую.

* * *

Союз композиторов из творческой организации, каковой он был задуман, давно превратился в деловую контору по распределению житейских благ и славы. Его теперешние руководители это — крупные дельцы, умело эксплуатирующие свою общественно-выборную должность, имеющие свои издательства, свою печать, фактически зависящие от них театры, исполнительские организации и учебные заведения.

О Сохоре для Арановского[30]

Думается, что нравственная посылка искусства играла здесь большую, может быть, решающую роль. Сохор не любил «объективизма» в искусстве, да и не знаю, есть ли такое крупное искусство. Может быть, Глазунов? А<рнольд> Н<аумович> также не любил натурализма, поэтизации низменного, не подвергая, впрочем, сомнению саму по себе талантливость художников подобного направления.

Далеко не все произведения Ш<остаковича> Сохор ценил, а о целом ряде его сочинений, особенно последних, отзывался весьма критически.

* * *

Демагоги и лгуны, закричав громко против вранья и объявив себя глашатаями *правды,* они принесли с собою новый тип «вечноживущей» лжи, взамен «старой», которая к тому времени уже явно себя исчерпала.

Это — убийцы Моцарта. Это убийцы Правды и всего Живого. Наша несчастная музыка — полна этим, быть может, в ней это утвердилось еще более. Подобно коросте покрывает больное тело.

Важное!

Русская культура неотделима от чувства совести. Совесть — вот что Россия принесла в мировое сознание. А ныне — есть опасность лишиться этой высокой нравственной категории и выдавать за нее нечто совсем другое.

* * *

Светлый холод
Осеннего неба
Столько раз растворялся в крови —
Не оставив в ней места для гнева —
Лишь для горечи и для любви.

Эти слова не только близки мне, они — мои, как бы я сам сказал их из глубины души.

Высоко чту Вас как поэта.

4 августа 1981 года <в газете> «Сов<етская> Россия» была напечатана Ваша подборка[31].

* * *

Такой композитор мало похож на древнего иконописца, он похож на бойкого «фарцовщика», торгующего крадеными иконами из разграбленных правительством церквей.

Для того чтобы написать религиозную фреску, надо быть религиозным человеком по духу. Иначе — это будет формальное выполнение задания, имитация, бездуховность.

Имитация — бездуховность.

* * *

Православие — музыка статична, все внутри, в душе. Мелодия — хор — гимн. Восторг мира! Выразительность интонации. Идея — свобода. Инструмент — от Бога — голос, хор. Иррациональное!

Католицизм — музыка вся в движении, в динамике. Активность, воля, борьба, власть над миром. Рациональное.

Фуга, мотет, контрапункт, инверсии, т. е. механические, умозрительные перестановки нот. Придуманный, сконструированный инструмент = орган, оркестр.

Измышленная музыка, невыразительность интонации, но — формообразование. Конструкция, драматургия вместо интонации.

* * *

Распространенное в наши дни стремление окарикатурить русскую песню, русскую интонацию, шутовство, переходящее в ерничество. Этого как-то было слишком много. Приелось это желание унизить Русское, «идиотизм деревенской жизни», по выражению одного немецкого профессора[32].

* * *

Об «эстрадных» поэтах 60-х годов

Закричав громко против вранья и объявив себя глашатаями истины (правды), эти (они) демагоги принесли с собою новый тип «вечноживучей» лжи, взамен «старой», которая к тому времени уже явно себя исчерпала.

3/VII-82

Два типа художников :

первый тип — А. Блок, С. Есенин, Н. Рубцов, Мусоргский, Корсаков, Рахманинов — поэты национальные (народные). Они *никому не служат,* но *выражают* дух нации, дух народа, на него же опираясь. Подобного типа художники могут быть, разумеется, в любом народе, если есть предпосылки к их появлению, время как бы само рождает их.

Второй тип художника — *прислуга.*

Такой поэт или художник *служит силе,* стоящей над народом и, как правило, чужеродной силе. Под видом национального беспристрастия, «интернационализма», в его, главным образом, американском понимании, он служит интересам обычно чужой нации, стремящейся установить свое господство над коренным народом. Примеров этого — много.

Когда-то, в годы перед Первой мировой войной в России существовал такой футуристический салон братьев Бурлюков, салон был художественный и литературный. Позднее, когда начались Революционные события, эти братья быстро смекнули, что здесь происходит, им стало неуютно и они сочли за благо уехать, кажется, в США (где по слухам позднее неплохо жили, имея в Нью-Йорке ряд собственных доходных домов).

Это были весьма зажиточные буржуа, которые прикармливали молодого Маяковского, весьма активно, надо сказать, идеологически его обрабатывая и ориентируя, всемерно рекламируя его талант и сделали, надо сказать, ему большую

и громкую славу — этому талантливому поэту. Но они же и погубили его в конечном итоге!

Речь, однако, сейчас не о нем. Речь о том, что традиции этого салона оказались очень живучими. Именно в этом салоне был сформулирован лозунг «сбросить Толстого, Достоевского, Пушкина и прочих с "парохода современности». «Рог времени трубит нами» и что-то в этом духе (? Проверить)[33].

Короче говоря, там были разные поэты, занявшие свое место в Русской литературе, Хлебников — свое, Бурлюк — свое, во всяком случае, они заняли большое место в Русской культуре, раз мы о них вспоминаем и говорим; *негативное* место.

Я не говорю о Маяковском (сложной и очень противоречивой фигуре), который у нас усиленно насаждался, особенно после знаменитой тирады, в которой он был назван: «Лучшим, талантливейшим поэтом нашей эпохи»[34].

Теперь — снова к нему возвратились и снова он насаждается, в ущерб, надо сказать, другим поэтическим именам, особенно Есенину, имя которого как-то опять уведено в тень.

* * *

Современный театр: Ефремова, Покровского, Эфроса, Любимова и tutti quanti. Царство вульгарности.

Изгрязнили, загадили всё русское: драму, оперу, поэзию, музыку, всё, всё!

* * *

«Стиль его в целом прочно зависит от эпохи — от характерных для нее идей и представлений, а иногда оказывается реакцией на эти идеи, диктуется сопротивлением эпохе – как в самой литературе, так и за ее пределами».

«Литература — реальность — литература» Д. С. Лихачев

(стр. 96)[35].

* * *

Вы люди принципиальные, в этом Вам не откажешь, Вы насаждаете в России шенбергианство, колонизируете нас по заветам Ант. Рубинштейна, который также насаждал здесь мендельсоновщину.

Возможно, что Вы и подобные Вам люди, делающие похожее в других областях жизни и преуспеете — обратите Русских в колониальный, бесправный народ (и сейчас он — полубесправный) без веры, без Бога, с выборочно дозволенной собственной культурой и историей, с оплеванным прошлым и неясным будущим. Тогда — Вы будете на коне и силой утверждаемые, насаждаемые Вами кумиры обретут известность, но все равно никогда не обретут любви. Но возможно и другое, возможно, что Вам не удастся попрать и окончательно унизить достоинство Русского человека, тогда Вы будете названы своими именами.

* * *

Я навсегда сохраню благодарную память о таких людях, как И. И. Соллертинский, общение с которым в Новосибирске в годы войны имело для меня большое значение, Г. Н. Хубов, а позднее Ю.В. Келдыш, руководившие журналом «С<оветская> М<узыка>» в пятидесятые годы и многое сделавшие для того, чтобы мою музыку лучше узнала музыкальная общественность. Сохраняю я благодарность и критикам А. Н. Сохору, Л. В. Поляковой, И. В. Нестьеву, серьезно, внимательно относившимся к моей музыке и старавшимся прояснить сущность моей творческой позиции, понять, растолковать мои намерения.

Я сохраняю самую благодарную память о Р. М. Гофмане, чьи слова о себе я прочел гораздо раньше нашего личного знакомства.

Р. М. Гофман (сын хорошо известного в дореволюционные годы петербургского поэта-символиста и критика) был человеком редкого таланта и совершенно исключительной образованности. Это тот тип просвещенного русского человека, который ныне почти не встречается. Его отношением ко мне я очень дорожил и горько переживал его безвременную кончину.

Я хочу говорить так, чтобы меня понимали, понимали смысл того, о чем я хочу говорить. Я хочу, чтобы меня, прежде всего, понимали те, кто понимает мой родной язык.

Стучусь в равнодушные сердца, до них хочу достучаться, разбудить их к жизни, сказать о ней свои слова, о том, что жизнь не так плоха, что в ней много скрытого *хорошего,* благородного, чистого, свежего. Но слушать не хотят, им подавай «Вальс» из «Метели»...

Те же, кто считает себя знающими любителями искусства, с ними мне совсем нечего делать. Их интересует искусство — как побрякушка, секрет которой им потребно разгадать, и в этом — все их удовольствие. О какой-либо *сущности* искусства нет и речи, наоборот, ценится «искусство» без всякой сущности, без души, без восторга.

«Мира восторг беспредельный — сердцу певучему дан»[36]. Это — и есть драгоценная ноша художника, драгоценный божественный изначальный дар. Без него искусство мертво, это всего лишь пустая побрякушка.

Она может быть примитивно-простой или замысловатой, это не играет никакой роли; и в том и в другом случае она не содержит в себе жизни, ибо великое искусство всегда *живое* искусство именно.

Теперь же часто производится и усиленно насаждается искусство от рождения мертвое, игра ума при сухости сердца. Между тем Великие творцы напоены, можно сказать, божественным восторгом, вспомните, например, Вагнера или Мусоргского.

* * *

Занимаясь отбором песен для кинофильма «10 дней, которые потрясли мир»[37], я выяснил достоверно, что Революция (не только октября 1917 года) и все революционное движение на протяжении десятков лет не создали ни одной своей песни. Все песни Революции — это немецкие, французские (Варшавянка, Интернационал), польские и т. д. песни.

Ни одной песни Русской: «Беснуйтесь, тираны», «Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя», Марсельезы разных родов. Ни одной своей ноты и, кажется, ни одного русского слова.

Это — не только удивительно. Россия и Революция оказались духовно несовместимыми. А сама Революция — по выражению Блока — оказалась совершенно «немузыкальным» явлением[38].

Тексты песен принадлежат большей частью Еврейским авторам. Родоначальником этой поэзии в России оказался Надсон с его нытьем и абсолютным отсутствием поэтического видения мира.

* * *

Начало — любовная музыка.

Финал: из темы любви разрастается громадный хорал *Революции.*

Орган — струнные + колокола[39].

* * *

Т<аким> образом, есть три слушания:

глубокое, полное — обыкновенное, слушательское, с чистым сердцем, открытым музыке и потому много воспринимающее;

известное по впечатлениям других, книгам и т. д., т. е. по заранее составленному представлению;

и, наконец, образованное предварительно, профессионала, воспринимающего большей частью заданное.

Видно, что это писал не музыковед, а композитор, человек, обладающий «внутренним» слышанием музыки, которому (слышно) доступно то, что ускользает от часто просто «слушателя» и, особенно, от музыковеда, часто слушающего уже «заданно», желающего услышать не то, что звучит, а то, о чем уже задано.

Тетрадь 1982-1983

Из заметок «Русская музыкальная культура и ее судьба»[1]

36. Последний абзац

37. М<олитва> Св. Мардария[2].

130.131. Крест твой, Господи!

I. Жизнь и воскресение людям твоим. Тебе воскресшего Бога нашего поем. Помилуй нас!

II. Погребение твое, Владыко, Рай отверзе роду человеческому, тебе воскресшего Бога нашего поем.

Помилуй нас!

III. Крест претерпел еси и погребение нас грешных ради. Смертию же, яко Бог смерть умертвил еси.

IV. Во ад сошед Христе, смерть пленил еси, и тридневен воскрес, нас совоскресил еси. Славящих твое всесильное восстание, Господи, человеколюбче!

154. Господи, оружие на диаволе Крест Твой дал еси нам: трепещет бо и трясется, не терпя взирати на силу его / яко мертвые восставляет и смерть упраздни / Сего ради покланяемся погребению твоему и восстанию.

155. Гласы: первый, второй, третий, седьмой.

162. Радуйся живоносный Христе и т. д. Радуйся Господь

Христе и т. д. Выборочно из 2-х — одно.

163. Величай, душе моя, пречестный Крест Господний. Величай, Душе моя, животворящего Христа Господня

Воздвиженье[3]

* * *

Маяковский, Бурлюк, Хлебников и др. призывали сбросить Пушкина, Достоевского и Толстого с парохода Современности, как устарелый хлам. Себя они называли новаторами, хотя подобное искусство не было их абсолютно собственным изобретением. Легко отыскать генеалогию Маяковского: это Уитмен, Маринетти, отчасти Аполлинер, позднее несомненное влияние Державина (государственность). Этих новаторов поругивали, похваливали, а после Окт<ябрьского> Переворота они сразу же объявили себя государственным искусством (коммунисты-футуристы). Это искусство — тесно сращенное с государственной деспотией. Но представители его держат, однако, кукиш в кармане, ибо имеют и другого хозяина (самого главного). <...>.

Так до сих пор и считается, что Маяковский, Шенберг, Стравинский и другие, шедшие в кильватере, до сих пор носят марку новаторов. Но это искусство и, прежде всего, мироощущение его — устарело. Оно выражает лишь ту силу, которая ведет мир к гибели или, по крайней мере, к рабству.

* * *

Ненависть к портрету, ненависть к человеку (его изображению) — за этим, прежде всего, ненависть к Христу, по образу и подобию которого создан человек. Желание исказить, окарикатурить человека, лишить его богоподобия и сделать — *скотоподобным.* Все из того же.

* * *

Часто противопоставляют М<аяковского> и Е<сенина>. Это неверно. Маяковский и Есенин были как родные братья у одной матери России. Один Каин, другой Авель. Вот Как я понимаю эту тему, проблему.

* * *

Традиция — явление вечно живое, непрерывное, неизменно меняющееся и, в то же время, в сердцевине своей — неизменное. Таково все искусство прошедших эпох: Египет, Китай, Греция, Рим. Такова же и Россия, имеющая свою глубокую национальную традицию, свою *духовную идею.* Застывшая, мертвая традиция уже не искусство, ибо *...<фраза оборвана.* — А. Б.>

* * *

Появление такой партитуры вызывает много мыслей, вызывает смещение принятых критериев. Блестящая партитура Ш<остаковича> дает художественный образец очень высокого качества и заставляет задуматься о наших критериях.

[Как часто, увы, мы бываем нетребовательны, снисходительны к качеству вновь появляющихся произведений. Как часто мы всуе произносим такие слова, как талант, [мастерство], новаторство, называя так ловкую ремесленную бойкость, хватку. Называя так то, что правильнее было бы назвать эпигонством, а творческой смелостью в интерпретации литературной классики <называем> — развязность, беспардонность, отсутствие уважения к [великим образцам искусства] ней.

И это снижение критериев пагубно отражается на вкусах публики, которые заметно упали. Никого не шокирует пляшущий Пушкин, пляшущие.,.*<фраза не окончена.* — А. Б > Мне могут возразить — это изменение вкусов. Это не изменение вкусов, а их падение.

Мне возразят — вкусы меняются. Верно. Но это не только, не просто изменение вкусов, а их падение.

О «глобальности» и национальном

Да, русская культура всечеловечна. И это одно из очень важных ее достоинств: она обращена ко всему человечеству, ко всем людям земли. Но, может быть, *самая важная,* самая насущная, первостепенная ее задача — это питать душу *своего* народа, возвышая эту душу, охраняя ее от растления, от всего низменного.

Додекафонисты

Символ музыки додекафонистов – рационализм, агрессия и нетерпимость. Они умертвили живое тело *Музыки,* а умертвив, стали его исследовать, анатомировать, смотреть, как оно устроено, как оно функционирует, как движутся его мышцы и т. п. Они приравняли живое тело к механизму. А потом пришло в голову — что, если заставить мышцы работать по-иному, чтобы и все тело двигалось в ином, заданном рациональном направлении: вверх или вниз, налево или направо, по прямой или по кругу и т. д. Но все это можно проделывать лишь с *мертвым* телом, с механизмом, роботом, порождением ума, а не души — сферы бессознательного, интуитивного, Божественного.

Эти «несчастные», якобы преследуемые «новаторы», а по сути – давно уже эпигоны, оказались самыми жестокими тиранами, каких когда-либо знала история музыкальной культуры.

Сильные своей военной организованностью (и не только ею), они не гнушаются никакими средствами не только для того, чтобы установить свое господство в современном искусстве, свое умозрительное творчество, но и для того, чтобы унизить и уничтожить всех художников, видящих мир в ином свете. Ловкие, циничные, предприимчивые, отлично разбирающиеся в механизме жизненного устройства, чуждые каких-либо предрассудков в борьбе за торжество убеждений, которым они служат. Разумеется, что музыканты здесь — лишь часть общего движения во всех областях жизни.

Они живут как бы внутри уже имеющейся культурной музыки, занимаясь перелицовыванием ее, смешением стилей, всяческими экспериментами с нею (уже существующей!). А надо извлечь ее из жизни, из жизненного пласта, из жизненной стихии и сделать искусством. Это они сделать бессильны, ибо их жизнь не связана с жизнью коренного народного пласта, в них нет чувства стихии. Нет *пуповины,* соединяющей искусство с жизнью. Они варятся внутри искусства, оттого — такие худосочные.

* * *

Конечно, они могут поставить перед собой художественные задания, но чисто рационально, они не возникают как внутренняя необходимость.

О дирижерской славе

С детства помню устаревшее теперь выражение: слава — это дым! Слава — вообще, сама по себе, совсем теперь не дым, а вещь, имеющая большую ценность в современном мире. К славе стремятся — все! Представители самых разных наций, возрастов и социальных слоев. Слава — ценна стала, как-то, *сама по себе.* В ней заинтересован не только ее носитель. Есть много людей, заинтересованных, например, в чужой славе, которую они надувают с целью получения славы для себя. Таковы современные исполнители, особенно – дирижеры.

Набива<ют> цену играемой музыке (раньше этого как будто бы не было). Например, Лист очень хвалил ту музыку, которую еще мало знали: Шопена, Шумана, а уже Рубинштейн невероятно хвалил Бетховена, которого прекрасно и без него все знали (любители музыки). Т<аким> обр<азом>, первый (Лист) хвалил *новую* чужую музыку, второй — набивал цену себе, хотя и косвенно. Набивающие цену чужой музыке как бы приобщают и себя к грандиозности замыслов, философичности и прочим пустым словам, часто к музыке не имеющим отношения. Между прочим, совершенно не надо быть никаким философом, чтобы хорошо исполнить 5-ю симфонию Бетховена или «Страсти» Баха. Соль тут совсем не в философстве (неизвестно, что, впрочем, подразумевается музыкантами под этим словом!). Раньше это делали самые обыкновенные музыканты и не всегда даже с выдающимся дарованием. Сейчас – то же самое, но раньше они скромно молчали, а музыка говорила сама за себя. Теперь же часто дирижеры говорят вместо музыки, которую они играют гораздо хуже того, чего она заслуживает.

Контркультура

— сознательная профанация (по злобе, ненависти или легкомыслию) крупных культурных и художественных ценностей. Особенно достается нашей русской культуре. Достаточно вспомнить лозунги сбросить Толстого, Достоевского, Пушкина и пр. с корабля, парохода современности (ошибочно думать, что этот лозунг, над которым теперь посмеиваются, упразднен, он существует, он — Руководство к действию).

Разрезание живописных полотен Рериха для нужд молодого поколения художников. Великие произведения Русской живописи лежат многими десятилетиями в запасниках, например, Нестеров «На Руси».

Рахманинов — фашизм в поповской рясе, Прокофьев — фашист. Разгром и развал бесценных памятников архитектуры, развал Русской хоровой музыки — одной из великих ветвей всей мировой музыкальной культуры.

Традиция

Жизнь традиции достойна уважения и самого внимательного изучения. Традиция имеет способность возрождаться заново, воскресать. Примеров этому много. Одна из самых замечательных эпох в истории Европейского искусства так и называется — Эпоха Возрождения. Великое искусство только и возможно в опоре на великую традицию.

* * *

Музык<альная> жизнь в Москве и Лен<ингра>де попала целиком в руки хорошо организованной группы энергичных дельцов из руководства Союза композиторов. Их искусственно надуваемый «художественный авторитет» обеспечивает им совершенно независимое положение и возможность, не будучи, в сущности,

ответственными ни за что, диктовать свою волю государственным организациям и учреждениям, руководители которых их подчас панически боятся. Функционеры Союза [давно] превратили свои общественные должности, на которых они должны трудиться как бы безвозмездно (отдавать свой труд на пользу общества), в средство для своего творческого самоутверждения.

Дошло дело до того, что некоторых функционеров Союза обслуживает целый аппарат, радио-редакторы, сотрудники муз<ыкального> отдела TV, специальные информаторы в центральной печати (типа ... в «Правде» или Холш<евникова> в «Лен<инградской> Правде» — продажные журналисты).

Их сочинения в приказном порядке заполняют все муз<ыкальные> театры, филармонии. Союзконцерт находится попросту у них в услужении. Я уже не говорю об издательстве «Сов<етский> Комп<озитор>» или журналах «С<оветская> М<узыка>» и «М<узыкальная> Ж<изнь>», абсолютно подконтрольных этим функционерам и занимающихся рекламированием их музыки [(да и личности!)] и принижением всего остального [музыкального мира].

* * *

Талант определяет наличие творческой идеи (иногда даже неосознанной). Без нее — нет таланта, а есть лишь музыкальные способности: слух, память, знания, даже умение и хорошая выучка. Все это было и у Сальери.

Внутренняя *творческая идея* часто ничего не имеет общего с умозрительными «творческими декларациями», очень распространенными в последнее время, «творческими платформами», заверениями и т. д. Творческая идея — это внутренний стимул созидания, подчас даже неосознанный самим художником, первопричина появления искусства, стрелка компаса, направляющая путь художника. Иногда, впрочем, художник может рационально, умозрительно изменять направление движения этой стрелки. Подобный случай мы имеем у Маяковского с его теорией «социального заказа» как творческого стимула. Об этом он сам хорошо сказал в поэме «Во весь голос»: «Я сам себя смирял, становясь на горло собственной песне». Беспощадный человек Маяковский — к другим и к себе.

Есенин

Есенин — это не нытик, не слюнявый, дряблый пьянчужка, не мещанин, поющий под гитару, каким его хотят изобразить люди из литературного цеха. Есенин — это великий поэт, чье сердце надрывалось от боли [и тревоги] за Родную землю и Родной народ.

* * *

Вкус — это соединение простоты и выразительности, драматизм без крика, сердечность, душевность без сентиментальности, страдание души без «фразеологизма», скорбь без нытья, естественность в произношении слова, *чувство меры во всем.*

* * *

Трагичность — заключается в самом факте быть Русским художником в любом виде искусства. Чувство — абсолютной ненужности. Полное равнодушие народа — существуешь ты или нет. *У народа нет отношения восторга к своим художникам.* Это — наверняка, нет сознания того, что они избранные люди. Не знаю, правда, хорошо это или плохо, но это — так!

Хорошо лишь художникам, обслуживающим сословия и выделяющим их из общенародной массы как «избранников»: сословие ли буржуа, или национально-избранных, или по признаку политических убеждений, или по цеховым признакам: поэты (избранные), музыканты (тоже) и т. д.

Быть Русским художником, художником Русской нации (без чувства высокомерного избранничества) — несчастье, трагическая судьба. Никому такой художник не нужен, ибо нации Русской — больше нет. Мысль, к которой приходишь на старости лет, и не из своего жалкого опыта, а из опыта всей русской культуры. Кто же поддержит тебя? Кто укрепит твой Дух?

* * *

Соприкоснувшись с живым звучанием хора, я увидел в Нём бездну возможностей. Звуковые средства хора богаты, неисчерпаемы, звучность его свежа, красива, гармонична. К этой гармонии духа, гармонии звучащей материи люди тянутся. Незаслуженно забытый нашими музыкантами жанр.

Гаврилин

За последние годы талант Гаврилина разворачивается по-настоящему. Он работает в разных жанрах и везде остается самим собой. Его музыка глубока, чиста, она наполнена благородством чувства, она идет от сердца, и люди это мгновенно чувствуют. Их не обманешь. Людей можно обмануть лишь на короткое время. Они отличают подлинное искусство от подделки под искусство, сухое, фальшивое, рассудочное звукоплетение, обязательно сопровождаемое крикливой рекламой. Без этого подобное искусство существовать вообще не может. Это известно уже очень давно, с начала XX века. *Реклама, а еще лучше скандал,* входят составной частью (в это искусство, сюда) уже заранее.

Но нелепо рекламировать «Всенощную» Рахманинова, кричать о ее гениальности, новаторстве, «новых средствах» и т. д. Она в этом не нуждается, да и подобные слова, ставшие базарными терминами, не подходят туда, где живут высокий дух, скромность и подлинное творческое величие.

* * *

<В> журнале царит базарный тон, он теряет видимость какого-либо серьезного органа печати и становится похож на рекламу для мыла.

* * *

Этот композитор не имеет самостоятельной творческой идеи, и раньше ее не имел и, боюсь, что она у него никогда уже не появится. Он всегда поет с чужого голоса, сначала это был Минкус, потом немного Стравинский, а последние годы — эпигон Шенбергианской школы, пришибленный Альбаном Бергом до потери собственного сознания. Его сочинения всегда вторичны, здесь много выдумки, технической сноровки, набитой руки, но нет ни крупицы вдохновения, нет *творчества* в его подлинном понимании.

* * *

Это — изумительная артистка и человек глубокой души. Ей не надо долго объяснять музыку, она чувствует и понимает, о чем в ней идет речь. Образцова проделала огромную работу, учила мое сочинение два года. Ведь это по объему – как большая оперная партия!

Остальных исполнителей моих в моих концертах [выступавших в Ленинграде] нет никакой необходимости специально представлять. Между прочим, все они, без исключения, такие, как и Е<лена> Обр<азцова>. Это — Евг<ений> Нестеренко [крупнейший артист], чье имя известно повсюду, Вл<адимир> Минин, Эдуард Серов и В<ладислав> Чернушенко. Всем им я очень признателен. [С ними меня связывает ...<*фраза не закончена.* — А. Б.>]

Валерий Гаврилин

Гаврилин пришел в музыку, можно сказать, из глубины самой жизни. Из своего послевоенного, сиротского детства он принес необычайную чуткость души, ранимость ее, желание растворения своей боли в народном, в мирском, столь характерное [для русской песни] для русского искусства, для русской души, для русского народного сознания. Оттуда же он принес свой редкий, врожденный музыкальный талант, талант — как природный дар, а не [просто] музыкальное умение, возникающее в результате профессиональной выучки, под которой, иной раз, ошибочно подразумеваются творческие способности. Профессиональная выучка пришла позже, в Ленинграде, где он окончил Консерваторию сразу на двух факультетах: композиторском и теоретическом. Высокообразованный, умный, обладающий глубоким и острым умом, начитанный [(я бы сказал просвещенный)] человек, Гаврилин откристаллизовался в яркую личность Советской музыки. В нем, как художнике, соединены и сплелись органично стихия и культура — те два обязательных слагаемых, без которых не может быть и никогда не было большого искусства.

Музыка Гаврилина резко отличается от того, в сущности беззаботного, самодовольного искусства, наполненного различными чисто техническими ухищрениями, музыкальным штукарством, профессиональным снобизмом, которого, к сожалению, так много теперь развелось. [С глубоким огорчением я

должен отметить, что наш основной музыкальный журнал главным образом поддерживает и пропагандирует подобное искусство, нанося несомненный вред нашей культуре и сбивая с толку молодое поколение музыкантов. Антимузыкальный орган печати.]

«Живую беседу с людьми ведите» — призывал Мусоргский[5], наш величайший композитор. Вот эту беседу с людьми и ведет Гаврилин. Он обращается к самому доступному, к самому распространенному жанру музыки — эстрадной песне, жанру, имеющему, к сожалению, постоянную тенденцию к падению [(ибо в нем, наряду с профессионально-грамотными музыкантами, работает масса случайных людей)] и создает настоящие перлы музыкальной поэзии (такие, например, как «Два брата» или ...<*фраза не закончена.* — А. Б.>). Песни эти являются принципиально новым словом в этом виде искусства и очень отраден тот факт, что они (справедливо) получили премию Ленинского Комсомола.

Искусство Гаврилина глубоко трогательно, оно направлено прямо к душе человека, к лучшему в ней. Оно стремится вызвать в человеке чувство сострадания к чужой беде, к чужой боли, и тем очистить свою душу. Это искусство высоких нравственных начал удивительной красоты; большей похвалы я сказать не могу, да и вряд ли она существует. Творчество Гаврилина не то чтобы стоит особняком, нет, оно течет в общем русле советской музыки. Но все же его своеобразие, характерность — ярко заметны, отличны, [Он — как река] подобно тому, как одна река, впадая в другую (бóльшую), сохраняет в этой большой реке цвет своей собственной воды, вместе с тем пополняя общее течение Советского музыкального искусства.

Россия

Россия — грандиозная страна, в которой причудливо сплетаются разнообразные веяния и влияния. Она всегда в движении, путь ее необычайно сложен, загадочен, и мы можем лишь предполагать, как сложится ее судьба. Мазать Россию однообразной черной краской пополам с экскрементами, изображать или объявлять ее народ скопищем дремучих хамов и идиотов, коверкать, опошлять и безобразить ее гениев — на это способны лишь люди, глубоко равнодушные или открыто враждебные к нашей Родине и ее народу. Это апостолы злобы, помогающие нравственно разлагать наш народ с целью превратить его в стадо и сделать послушным орудием в своих руках. Их точка зрения на Россию не нова. Это точка зрения приезжего французского маркиза де Кюстина, а также современных де Кюстинов, лишенных дворянского титула.

Достоевский гениально обобщил подобные взгляды (свойственные и русским) и вывел их носителя в художественном образе одного из своих литературных героев. Это — Смердяков.

Дурные инсценировки, ремесленная беспардонность, неумение и нежелание выбрать себе работу, задание по плечу, чудовищная переоценка собственных сил и творческих возможностей композиторами, поощряемые совершенно

безответственной критикой (особенно в нашей музыкантской среде) при однообразии журнального мнения.

Необходимость бережного сохранения культуры, уважительного, осторожного с ней обращения. Отсутствие глубины понимания великого искусства прошлого. Ценности надо беречь, что мы, к сожалению, не только не всегда делаем, но и позволяем себе подчас легкомысленно, хищнически и безответственно с ними обращаться. В результате этого всей нашей отечественной культуре наносится ощутимый урон, в том числе музыкальной культуре (и особенно — хоровой). В потрясениях нашего века многое исчезло безвозвратно, тем более бережно надо бы хранить наши ценности, нашу живую историю, наш след на земле. За последнее время усилился интерес к истокам русской музыкальной культуры.

Она стала более внимательно и вдумчиво изучаться (в чем я вижу заслугу молодого поколения русских музыкальных ученых). И выяснилось, что история нашей музыки гораздо более длительна, чем мы предполагали раньше. Музыкальное искусство старой Руси отнюдь не потеряло своей художественной силы. Оно звучит и должно звучать! Оно вправе занять в концертной жизни то место, которое ей принадлежит в истории Русской музыки! Его дóлжно изучать и пропагандировать. Мы вправе гордиться своей славной музыкальной историей!

* * *

Путь «левизны» пройден Русской музыкальной культурой до конца. Бесплодность его — очевидна. Он ведет к разрушению и истреблению ценностей, сеет семена ненависти в человеческой душе, ожесточая ее до предела, до крайности. (Кому это выгодно?) Если русской культуре суждено существовать, она должна возвратиться к истоку нравственности и добра.

* * *

Последнее проведение темы Петрограда (вальс) – (грузовик отъезжает от Смольного, когда разбрасывают листовки) и до момента, когда А. Борисова не пускают на заседание — нужно использовать другой кусок музыки, который мною специально для этого написан. Начинать вальс от репризы и играть до конца.

Обязательно усилить музыку триумфа (немного), чтобы прослушивались трубы.

В музыке штурма не слышны трубные фразы медных инструментов. В этих двух кусках все заглушает рев толпы — однообразный, и от этого быстро надоедающий. Музыкальные волны поглощаются этим однообразным звуком. Надо найти предельно точное взаимоотношение между музыкой и шумом.

Ночь. Звук сводимого моста неинтересен. Невыразителен. Непоэтичен (а надо, чтобы он был поэтичным, то есть нес образ!). Он не дает *тревоги,* а нужна тревожная нота. Поэтому лучше — музыка, но это надо попробовать еще послушать.

Надо ли оставлять в самом конце беззвучный последний кадр? Вне музыкального ритма флаг становится мертвым и превращается в болтающуюся тряпку. Это производит впечатление недоделки, недоработки.

Уважаемый Сергей Федорович![8]

[Мои последние соображения по поводу нашей работы таковы:]

Хорошо бы сцену у картины «Государственный Совет» начинать без мало уместных вообще в музейной тишине посторонних звуков, лишь чистым звуком кларнета. Первые ноты этой музыки (уже упраздненные Вами в сцене войны) очень важны. Без них дальнейшая фраза становится невыразительной. Посторонние звуки мне кажутся неуместными. Они должны возникнуть в полной тишине, как бы в душе человека, стоящего у этой картины. Тогда это будет производить должное впечатление.

Конец.

Таковы мои как будто бы последние соображения.

* * *

Судя по всему, мы имеем дело с произведением большой художественной ценности.

Тетрадь 1987 (I)

11 апреля 1987 г. Ц<ентральная> Кл<иническая> больница

Смотрел TV программу «Фестивали ... конкурсы ...». Вела О. И. Доброхотова — очень хорошо: свободная речь, грамотная, вразумительная, очень простая и богатая словами. Программа, что я застал (без начала, очевидно): К. Шимановский — прелесть, изысканная, чудесная музыка, настоящая Польша. Более всего похоже на Шопена, а это прекрасно, т. к. этот *Шимановский* — продолжение Шопена, и своего много: хрупкого, тонкого.

Вила Лобос (после Шимановского), «эстрадный» Бах — с талантом, но без *высокого* вкуса, чувства несколько вульгарны.

Концерт из Берлина: хор из оперы «Виндзорские кумушки» О. Николаи — тихая, патриархальная немецкая музыка, поют и играют отличнейше и хор, и оркестр, и дирижеры все — немцы. Терцет из «Кавалера роз» — три певицы в прекрасных костюмах (все разные) очень хорошо пели.

Рихард Штраус — наиболее *традиционный* из нем<ецких> композиторов XX века, наиболее устойчивый, впитавший, кажется, всю предшествующую культуру Германии, особенно, конечно, романтизм (но [и классику] не только романтизм). Последний классик немецкой музыки. После него Хиндемит или Орф —

манерноваты, а Венская школа — уже откровенные разрушители, губители великого искусства.

После этого — фольклорные №№. Великолепная певица из Зимбабве, голос как труба и дивная выразительность. Японская дикая музыка с барабанами разной величины, в том числе и весьма большими, на которых наяривают полуголые, худощавые японские мужики с очень противными, злобными лицами. После барабанного стука — игра на флейтах (ничего особенного по выразительности), а потом опять барабаны.

Р. Шанкар — староватый индус, виртуоз (изумительный) на огромном банджо или таре, или ситар (как называется по-индийски, не запомнил). С ним играет еще и барабанщик (индус) — обоим аккомпанирует б<ольшой> симфонический *оркестр* (неплохая, простая партитура с прихотливой ритмикой á la Стравинский) под управлением Зубина Меты — необыкновенный дирижер. Какая страсть! Какая воля, какие руки! Нечто удивительное. Его мне очень хвалил Светланов.

Очень *интересный* в целом концерт. Для знакомства, для познавания, для информации. Это хорошо послушать *один раз.* Но для поляков Шимановский, для немцев О. Николаи и Р. Штраус — это родное, свое, всегдашнее.

Во всех почти странах все же хранят фольклор: народную песню, движение, танец, костюм. Мы же — интернационалисты — уничтожили свою древность, свою духовность. У нас во всей стране нет ни одного зала, похожего на зал в Берлине, где были концерты в честь 750-летия города.

Уничтожены почти все храмы, потеряны бесценные сокровища. Такого не было и во времена Татарского ига. Надо более старательно сберегать остатки ценного. Об переустройстве церквей и устроении в них концертных, органных залов. Зачем? Чтобы играть церковные же католические хоралы и фуги. Почему же нельзя петь свою русскую хоровую музыку. Надо больше внимания уделять развитию хорового дела.

* * *

Стихи Маяковского, так же, как и поэзия Ахматовой и других «избранных» (сами себя избрали) поэтов, дышат лютой сословной ненавистью к простонародному, переходящей у Мандельштампа <sic!> в ненависть ко всему русскому. Отсюда их органическая ненависть к Есенину, ко всякому народному Гению, в свое время: к Ломоносову, Кольцову, Менделееву, Горькому.

Это явление типическое и до сего дня, хотя сегодняшние избранники несколько иного социального, духовного и национального корня по своему происхождению. Исключением среди них были Городецкий и Пастернак. Первый – по аристократизму своего происхождения, второй — по *сознательному* (движению) принципу крещеного неофита, для которого примером был Л. Толстой.

Вспомнить надо лубочное изображение крестьян в агитках и иронических стихах великого пролетарского поэта, типа «Схема смеха» и многое другое. В противовес высокомерной иронии по отношению к Русским, ко всему Русскому («Вынимайте

забившихся под Евангелие Толстых за ногу худую, об камни бородой!»[1] и т. п.), своим подлинным хозяевам М<аяков>ский служил с собачьей преданностью, купленный *безграничной лестью,* тешившей большое и раздраженное самолюбие. Вот механизм его славы, жизни и самой смерти — фальшивой, декорированной. Причина равнодушия народа к безмерно, болезненно честолюбивой (заполненной этим) поэзии Маяковского, Ахматовой и др. – в чуждости народного сознания, живущего «миром», общно, подобным индивидуалистическим категориям. В Религии *личное,* индивидуальное выявлялось лишь в смерти за свои убеждения, за веру, и это глубоко проникло в народ. <...>

* * *

Что было бы с Пушкиным, проживи он еще? (Чичиков — *странная* фамилия, простая, но, кажется, невстречающаяся?) Куда шел Пушкин? Можно ли сказать, угадать? Думается — можно, разумеется, в общем определении. Он шел туда же, куда шел и Гоголь. Судя по последним стихам поэта, его путь, в общем-то, обозначился. И не случайно Пушкин и Гоголь вместе с Жуковским, молодым Хомяковым встречались у Смирновой (фрейлины). Кажется так, если я что-либо не путаю. Круг вопросов, который обсуждался там, включал и глубокие беседы на религиозные темы. Духовная жизнь времени, а ее-то и аккумулируют гении, шла в высоту, тогда как в меркантильной жизни обозначался приход Чичикова. (Мысль, кажется, верна — слова не найдены.)

12 апреля 1987 г.

* * *

Ни один композитор в истории не насаждался так, как насаждался при жизни Шостакович. Вся мощь государственной пропаганды была направлена на то, чтобы объявить этого композитора величайшим музыкантом всех времен и народов. Надо сказать, что и музыкальная среда охотно поддерживала эту легенду. Он был, в полном смысле слова, государственным композитором, откликавшимся на все важные события общественной и политической жизни не только своими бесчисленными статьями, но и бесконечными сочинениями: от симфоний, ораторий до танцев, песен, песенок и т. д. И, несмотря на это насаждение государственным и «квадратно-гнездовым» способом, народным художником он так и не стал ни в своих ремесленных поделках, ни в своих музыкально-философских концепциях, хотя, при всем при том, по отборе от него останется много хорошей, а иногда и прекрасной музыки. Но народность, в том смысле, в каком ее понимали Глинка, Мусоргский, Бородин, Чайковский, Рахманинов, — это какое-то другое дело. Какая-то особая (высшая, м. б.) форма искусства.

«Способность быть народным — это особый талант и очень редкий».

Белинский[2].

* * *

Советскую музыку последнего времени не упрекнешь в мелкотемье. Наоборот, все как на подбор берутся за величайшие темы. Подумать только, у нас написаны и «Петр Первый», и «Фауст», и «Мертвые души», и «Анна Каренина», и даже «Сотворение мира». Все воплощено в музыке нашими композиторами. То, на что понадобились литературе и драме — века, наша доблестная советская музыка сумела состряпать за какие-нибудь 20—25 лет. Нам есть чем гордиться!
Есть! Есть, черт побери, чем гордиться!

* * *

Любопытная уловка современных деятелей искусства и культуры (из породы Растиньяков). Писатель (Набоков в заметках о Гоголе[3]), находящийся под влиянием теорий Фрейда, фрейдизма, изо, всех сил иронизирует над фрейдистами, показывая свою якобы духовную самостоятельность, которой — нет! Другой (композитор), отъявленный делец и пройдоха, пишет о том, что к искусству надо подходить с чистыми руками и в «белых» или «белоснежных одеждах». Третий (популярный поэт)... *Много случаев* — вспомнить их.

* * *

Идет перестройка, больше всех шумят о ней все те же и оне же: поэты-куплетисты Евт<ушенко>, Вознесенский, смертельно всем надоевшие, десятки лет треплющиеся по любому поводу, не могущие найти ни единого свежего слова. Каждое их слово *уже по десятку раз продано* [деньги давно получены].

В руководстве Союзов (творческих), в т. ч. и в ССК, нужны свежие люди. Нам нужны свежие мысли. *В нашей печати* нет ничего, невозможно читать какое десятилетие подряд бездарные разглагольствования Ген<иной> и Корева — людей, имеющих к музыке чисто формальное отношение, но не творческое. Эти люди *без всяких творческих принципов* бесконтрольно владеют журналами, вроде Ин. Попова.

Хренников — изработался, он не имеет свежего взгляда ни на музыку, ни на жизнь, им руководят другие люди, люди совсем не из ЦК партии, а со стороны. Люди, которые не только обделывают свои делишки и живут безбедно, а люди, направляющие искусство на пагубный путь. Дурному, эклектичному, заемному создан режим наибольшего благоприятствования, *«подражателей лелеют, самостоятельных топят».*

Метаморфоза жизни

Дети тех, кто сжил со свету Мих<аила> Булгакова, теперь ставят Булгакова, пишут о Булгакове, хвалят Булгакова, говорят «наш Булгаков!», «великий Булгаков» и т. д. Ставят Булгакова, причем ставят на свой лад, переделывая Булгакова, перелицовывая его, меняя смысл его книг на противоположный.

Христос у Булгакова — недосягаем в своем страдании и в своем величии. Между прочим, Христос в книге — *сириец.* Родом из Сирии. Идиоты и сознательные антихристиане уродуют, корежат, извращают книгу Булгакова. Приспосабливают ее для проповеди своих идей, диаметрально противоположных идеям Булгакова.

* * *

Мы разучились радоваться успеху друг друга — Гаврилин, Тормис, юбилейный <вечер> Б. Чайковского (60 лет композитору), на который не пришел ни один из руководителей Союза. Групповые интересы захлестнули деятельность руководителей [организации РСФСР, Ленинграда] Союза композиторов.

Журнал

О премьере «Отчалившей Руси».

Дело доходит до того, что заметку о концерте, в котором среди других сочинений исполняется премьера нового крупного сочинения советского автора, заказывают вообще никому неизвестному, непрофессиональному музыканту, абсолютно некомпетентному в творческих вопросах. Разумеется, такой автор пишет об исполнителе, а о новом сочинении цедит несколько слов в меру своего понимания. Это называется откликом на премьеру ненавистного редакции композитора[4].

Нет мелодии

Слушал после молодежных передач с безликой, безмелодичной, раздрызганной музыкой арии из оперетт Легара и Кальмана. Как талантливо. Музыка эта еще *вполне* живет.

Слушаю 3-й день подряд передачи Съезда комсомола[5]

Очень много интересного в выступлениях: не по смыслу, скорее, а по настроению, по готовности к действию. *Интересна музыка. Отсутствие движения — нет маршевого ритма!* Его заменило дрыгание, трепыхание на месте.

* * *

Сознательное отучение от русской художественной традиции, воспитание пренебрежения к ней.

* * *

Древнее русское хоровое искусство сродни «Слову о полку Игореве», «Слову о законе и благодати», «О дивно дивные Земле русские!»[6] и др. шедеврам нашей литературы. Воздействие этой музыки на современного слушателя, отечественного или иностранного, поистине неотразимо.

[Вопросы к беседе]

Союзы. Их цель, *творческие вопросы.* Качество творчества и его направленность. Русские Союзы, Русская традиция. Исчезновение Русской интонации.

Издавна крестьянский слой служил интонационной опорой музыки. Исчезновение его лишило нашу музыку интонационной опоры. Русский человек ныне поет и пляшет под чужую дудку. Диковина! Боже, как государство охраняет хиппи, «панков» — упаси Бог тронуть их! Между тем, слово «панки» в переводе значит «падшие», «подонки». Популярный журнал «Огонек» стал государственным защитником, оберегателем этой городской «рвани», в среде которой процветает всякая нечистота. Но, оказывается, это не «нечисть», это — чистота и целомудрие. Важно, чтобы молодые люди не задумывались бы над серьезными вопросами жизни: как быть дальше, для чего я существую, кто нами правит? и т. д.

Вопросы к беседе

1) Союзы.

2) Учебные заведения, консерватории. Воспитание композитора.

3) Журналы, печать Союза композиторов. Агрессивность.

4) В чьих руках воспитание. Насаждение чужих навыков, художественных систем, чужих идей под видом «новых средств выражения».

Сотни и тысячи начетчиков от музыки, «[музыкальные] симфонические цадики», как их называл Мусоргский, объясняющих народу, что он туп, истинное искусство не понимает, не дорос до него. К русскому искусству — *снисходительное пренебрежение прививается.*

В руках подобных людей находится почти все *общественное мнение о музыке,* вся печать, лекторское дело, издательства. Они пользуются любым случаем для изложения своей точки зрения. В их руках все журналы, *издательства* с бесчисленными сборниками и т. д. Музыкальная среда, подобным образом воспитанная, является монолитным государством в государстве. Педагогия вся в их руках, их дело — *воспитание себе подобных.*

Русская мысль о музыке: А. И. <sic!> Одоевский[7], А. Н. Серов, В. В. Стасов, В. Г. Каратыгин, Б. В. Асафьев.

Русская музыкальная культура. Она уничтожена. Систематическое воспитание пренебрежения к ней. *Где она теперь*? Причины, по которым она исчезла.

Филармонии и театры.

Б<ольшой> театр.

Комитеты по премиям (оба). Сговор, круговая порука.

Деятельность СК РСФСР. Это покушение на нашу культуру, на наши национальные ценности.

Постановка сочинений, сознательно измельчающих, опошляющих отечественную классику. В чьих руках находится государственный Б<ольшой> театр СССР? Он сохраняет статус Государственного театра только в качестве

финансовом: Государство отпускает дотации на его содержание. По своему смыслу учреждение это должно быть культурным очагом, своего рода Третьяковкой, музеем мировой музыкальной культуры и прежде всего отечественной классики. Никакого порядка в театре нет, никакой идеи в его деятельности нет. Хозяевами его являются функционеры СК, театр забит их сочинениями — одно посредственней другого, чтобы не сказать хуже. Он стал ареной для сомнительных художественных экспериментов ловких людей с непомерными претензиями и весьма посредственными творческими способностями.

Над Советской музыкой нависла зловещая тень дельца, саморекламиста, умело за деньги организующего рекламу, не брезгающего и саморекламой, о котором, еще при его появлении в руководстве СК, Д. Шостакович писал в журнале «Сов<етская> музыка»: «У нас появились дельцы амер<иканского> типа, ставящие свои интересы выше интересов нашей организации (СК)»[8].

Концентрация *непомерной* власти в одних руках, власти бесконтрольной, власти *надгосударственной.* Руководители Союзов: Щ<едрин> — все посты, Казенин — четыре поста, *Волков* — вдруг получает два крупнейших поста. Кто он? Что он сделал для этого? Его творческий авторитет абсолютно ничтожен. Кто на месте Кабалевского в Министерстве Культуры СССР? Годится ли он для выполнения сложнейших обязанностей Члена Коллегии Министерства Культуры РСФСР в этот ответственнейший для русского музыкального искусства период?

Министр Культуры РСФСР. Человек, не любящий музыки, не имеющий своего *государственного* взгляда на музыкальное искусство, не руководствующийся интересами муз<ыкальной> культуры, активно помогающий развалить Гос<ударству> хоровое дело, великую культуру. Жалкое зрелище представляет личность, находящаяся на побегушках у председателя СК РСФСР, управляющая, среди прочих дел, музыкальными делами Республики — и какой Республики! Притом не неся никакой ответственности за свои действия.

Гос<ударственный> Фаворитизм.

Додекафония

Математически организованная какофония, сплошное тотальное неблагозвучие, долженствующее изобразить извечный хаос мира, в котором избранным людям надлежит навести порядок.

Замечательно устроенная мышеловка, в которую многие попадаются.

На воцарение додекафонии истрачены миллиарды денег, долларов и иной валюты, мобилизовано национальное сознание целых народов, коим внушена мысль об их извечном превосходстве перед всеми другими.

* * *

Разрушены и разграблены десятки тысяч церквей. Но воистину — краденое не в прок! Уничтожены церковные здания по всей Руси Великой, говоря словами Пушкина[9]. Расколоты иконостасы, а несколько обломков теперь фарисейски

выставлены в ГТГ для всеобщего обозрения. Этим Г<осударство> показывает охрану памятников старины. Организовано О<бщест>во охраны памятников старины — эта воистину опереточная организация, которая не охранила ни единого здания от продолжающегося их разрушения. Практически уничтожена древняя русская музыка.

В этом смысле мы являемся уникальной, единственной стр<аной> на свете, в которой совершается подобный вандализм. Но этого мало. Теперь дошла очередь до разрушения литературы, музыки. Каким же способом это разр<ушение> делается?

О спекуляции на русской классике

Переделки, оперы, балеты, пьесы, киносценарии и т.д. Узаконенный Г<осударст>вом разбой, при котором:

уничтожаются нравственные идеи русской культуры, ее художественное достоинство, понижается весь духовный потенциал России, ее место в мировой истории;

зарабатывается неимоверное количество денег, ибо все эти спекулятивные поделки, вытравляющие смысл великой р<усской> культуры, приносят современным дельцам огромные, миллионные прибыли, ставящие их в особое, «независимое» положение в нашем обществе;

народные массы кормятся бездуховным суррогатом культуры, узаконивающим их бездуховное существование.

О рекламе

Бесстыдной рекламе, сопровождающей весьма посредственные сочинения и таких же посредственных композиторов.

* * *

Слушал «Кармен-сюиту» (безграмотное название)[10]. Совершенно ничтожно. Попурри из великолепных мелодий. Умозрительно, как будто бы хорошо продуман оркестровый состав. Но получился малокрасочный — академический оркестр. Краску, столь необходимую Бизе, дают лишь ударные. Это становится похоже на красочность [рекламной бумажки от конфет] парикмахерской рекламы. Вкус автора [сильно] подгулял. Делать обработку надо лишь в том случае, когда увеличивается художественный эффект. Здесь же он — явно умаляется. Есть пословица: «Овчинка не стоит выделки». Это когда сырье — плохое. Как над ним ни работай, из него нельзя сделать ничего. Здесь — другое: выделка не стоит сырья. Сырье, матерьял требует иной выделки. Бизе прекрасно знал, что он делал.

К статье

Все творчество — миф о России. Она предстает в музыке в самых разнообразных и различных ипостасях.

Лирический герой музыки: «*Отчалившая Русь», 10 песен Блока.*

Вокальная музыка — классический романс и песня – дал новую жизнь этим жанрам. Р<оманс> и П<есня> Г<еоргия> С<виридова> заняли важное место в его творчестве. Этот вид музыки получил большое распространение в XIX столетии, а в наш век можно считать, что к<омпозитор> дал ему новую жизнь.

В. Белову[11]

Вас постараются сейчас рассортировать и поссорить, рассорить (верное ли это слово?). Способ этот старый, но очень действенный. Для этой цели — одного возвышают, другого унижают. Ни один [достойный] настоящий русский художник не избежал глумления. *Ни один,* поверьте, будь он [литератор] поэт, либо музыкант, либо живописец: Есенин, Горький, Бунин, Рахманинов, Прокофьев.

Скрябин — возвышался с поэмами Сатаны, Л. Андреев <...> (к нему был прикомандирован специально Чуковский для критической обслуги): Анатэма, Иуда Искариот и пр., и пр. Рахманинов, Прокофьев, Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин.

«Репортаж с петлей на шее». Книга[12].

* * *

<...> Е. Нестеренко спел мой Бернсовский цикл в этом сезоне в следующих городах: Дрезден (ГДР), Будапешт (Венгрия), Венеция (Италия), Фукуока и Токио (Япония), Франкфурт-на-Майне (ФРГ), Стокгольм (Швеция) и теперь еще поедет в Финляндию. Вот это пропаганда музыки! И все сделано от души, с любовью, без какого-либо нажима со стороны, без какой-либо выгоды.

* * *

Минин должен поехать в Австрию (Вена), в прошлом сезоне был во Франции (Париж и другие города).

Образцова пела в прошлом сезоне на Фестивале в Испании.

Архипова дала хороший вечер: Танеев, Метнер, Прокофьев, Свиридов в Лондоне с большим успехом и хорошей, как она говорит, прессой.

* * *

<...>

Слово «народ» вышло из употребления в 20-х годах (считалось, что народа вообще нет, а есть классы) и было заменено словом «массы» <...>.

* * *

Базарный стиль, который принесли в русскую литературную и художественную жизнь футуристы, воскрешен в наши дни. Он получил даже особый — «шпанский» оттенок.

* * *

Бездарная современная музыка отвращает публику и от классического искусства, заведомо компрометирует его.

Профессиональная и дружеская солидарность, переходящая в *круговую поруку,* ведет к образованию в СК военизированных групп, действующих в гос<ударственной> печати, гос<ударственных> учреждениях и от имени государства.

* * *

Взрыв песенного (антисимфонического) мышления. Песня обнаружила необыкновенно разнообразные, поистине неисчерпаемые возможности. Это царство *мелодии.*

* * *

Эти люди вросли в госуд<арственный> механизм, они посадили или купили целый ряд чиновников, занимающих весьма важные (подчас министерские) посты. Многие крупные акции, проведенные по инициативе Союза, иначе как вредоносными — не назовешь. Достаточно вспомнить всю аферу с созданием Муз<ыкального> общества[13].

Разрушение культуры

Музыка.

С введением додекафонии и воцарением дисгармонии, тотального диссонанса, Музыка перестала быть носителем мировой гармонии. Ее (додекафонии) предтечей была сонатная форма — борьба гармонии и диссонанса, который постепенно одолел ее. Это еще писал Р. Роллан о Бетховене: «открыл ящик Пандоры»[14]. Музыка перестала быть носителем духовного начала мира и стала носителем разрушения, всяческой смеси, противоестественной стилевой мешанины. Понятие мелодии по сути исчезло, так стал называться всего лишь ряд произвольно выбранных звуков, ничего не выражающих и являющихся лишь...

Насажденная силой додекафония (натиск ее — конец 50-х, а у нас начало 60-х годов) родила естественный противостиль — *песню,* ограниченную форму (возврат к классической форме), восстановление *лада* (ладового мышления), возврат к романтизму, контакт со словом.

Все это было угадано в проницательной (единственной) гениальной статье музыковеда М. Элик[15], которая впервые заговорила о кризисе симфонического мышления, о возврате к мелосу, мелодическому мышлению, к контакту со словом. Словом, угадала будущее движение музыки.

Как водится, проницательная М. Элик была осмеяна, оплевана, а статья ее объявлена политически «вредной» (со слов музыковедов и композиторов, конечно) тогдашним первым секретарем МК Партии Н. Егорычевым. Как сейчас помню это собрание в помещении М.К. Партии. Почти целый год (!) в журнале «С<оветская>

М<узыка>» печатались возражения композиторов и музыковедов из всех республик. Это был 1961 или 62—63 год. Элик была изъята из музыковедения, а впоследствии совсем исчезла из музыкальной жизни, о чем приходится пожалеть. Общаясь с ней, я всегда понимал, что имею дело с талантливым человеком, слышащим музыку очень индивидуально и по *существу.* Восторжествовала инертная мысль эпигонов, подчас бездарных, которые получили поддержку у начавших движение сов<етских> додекафонистов (Волконский, Каретников, Денисов).

* * *

Когда я впервые поехал во Фр<анцию> (дело было в 1961 году, в дни полета Г<агарина> в космос), [я думал, что] из современной живописи у нас был известен лишь один-единственный вездесущий Пикассо.

* * *

Целый день танцы и песни молодых людей, дрыганье на месте, декларации (фальшивые). Общие танцы. Поколение смертников. Обреченность, топтание на месте. Мелодий — или нет, или они краденые. Ни одного талантливого певца. Примадонны и солисты почти все из «наших». *Чешка* — бездарная певица. *Одна девица из Венгрии* (с очень истасканным рылом) на вопрос — чего она ждет от новой весны, ответила, что, наконец-то, она хочет «настоящей, большой любви» (все остальное было небольшое и ненастоящее). Ни одной хорошей песни, кроме белорусской из ансамбля «Сябры». Все похоже одно на другое. Кошмарная своей развязностью еврейка из Риги. Америка съела всех с потрохами. Американизация полная. Духовно мы уже смирились с этим.

Нашествие

Сознательное отторжение современной псевдокультуры от великой русской, да и мирового классического искусства, но особенно от Русского.

* * *

Молодая поэтесса возглашает по TV в Первомайский день — ведомая (уж конечно!) Розовым, Алексиным и тому подобными: *«Мы* вышли, *мы* себя обозначили и *мы* себя утвердили». Непохвальная, наглая философия агрессии, волюнтаризма и бездарности.

Утверждать себя должны не *мы* или *они,* утверждать себя должно само искусство, творчество, а у нас полно утвержденных талантов и гениев, гениальность которых нельзя ни проверить, ни подтвердить, ибо созданное ими давно умерло, да и существовало лишь на пропагандном допинге, а ныне естественной смертью погибло, не выдержав отбора, критериев, предъявляемых к великому искусству. Правда, на смену этому, уже не существующему искусству, срочно выдвигается новое — такое же.

Ложные ценности: Эйзенштейн [Демьян Бедный]. Абстрактное искусство, пригодное лишь для обоев и рекламы. Бесконечная цепь реформаторов театра и т. д. Из которых были, есть и остались живыми в своем наследии, в своих последователях (например, Чехов, Качалов — это можно сейчас слушать!) одни лишь Станиславский и Немирович-Данченко, открывшие новые пути, на которых немедленно же обозначились ложные последователи, продолжатели и оппоненты, тут же обильно рекламируемые, объявленные подлинно-революционными, современными (и т. д.), а больше всего рекламированные сами <собою>.

Станиславский и Художественный театр, в том числе Булгаков, чудом [и силой сопротивления] уцелели от разгрома, да и прямого уничтожения, к чему призывал, например, радикальнейший, бескомпромиссный и такой, по свидетельству его друзей, «ранимый», чутчайший по отношению к собственной персоне, требовавший особого внимания к себе, В. Маяковский. Маяковский — «затравленный», хочется спросить: кем? Ермиловым, которому он давал сдачи, и это вообще была потасовка друзей при распределении пустых мест в Р<усской> литературе без Горького, Бунина, Блока, Есенина и целого ряда блестящих писателей, изгнанных из страны новой троцкистской властью.

Какое существование вел великий живописец М. Вас. Нестеров, семнадцать лет не выставлявшийся, отлученный от выставок, безгласный, пришибленный, казалось бы, окончательно. Нестеров принял постриг, стал священником и тем спас себя и свою душу, и свой великий талант, который снова засиял в его произведениях 30-х годов. Я помню его персональную выставку 1933 года.

Нам <он> открылся благодаря М. Горькому. Сталин упросил Горького вернуться в СССР *для важного дела* — сохранения, сбережения культурных сил после страшного разгрома, учиненного бандой троцкизма. И Горький постарался выполнить свою историческую миссию. Пусть не все удалось ему спасти, не удалось защитить имя Есенина, не удалось защитить Булгакова, Платонова, возможно, не удалось сделать и многое другое, о чем я, может быть, даже и не подозреваю. Но зверская травля русской интеллигенции была прекращена, получили гражданство в искусстве многие писатели, художники, композиторы. Был снят запрет с исполнения музыки великого Рахманинова, хотя и не целиком.

* * *

Торжествующее, ликующее стихотворение Маяковского «На смерть Есенина» — «крокодиловы слезы»[16]. А чего только стоит фраза: «Для чего же увеличивать число самоубийц, лучше увеличь изготовление чернил»? Только имея синтетическую душу, можно было так писать. Не правда ли, очень остроумно, и сюжет для острословия выбран подходящий (но ликование скрыть было невозможно, оно, что называется, перло наружу). И это в тот момент, когда по России прокатилась волна самоубийств среди молодежи. Помню, что подобный случай был и в нашей Курской школе № 4 имени Ленина.

* * *

Под видом атеистического сознания или мировоззрения насаждается нигилизм, безверие, пустодушие, растут люди, не верящие ни во что на свете: ни в отца, ни в мать, ни в Бога, ни в дьявола, не верящие никому на свете.

* * *

Книга «Поэты Есенинского круга»[17] — имеет силу обвинительного акта.

* * *

Пастернак как поэт, он имеет больше достоинства, хотя отсутствие чувства языка, его интеллигентский, московскодачный жаргон вместо богатой русской речи...

* * *

Злоупотребление музыкой. Это вызывает отвращение к музыке вообще. Злоупотребление звуками на TV — *инфляция звука.* Вред, наносимый музыке как культуре, как носителю высокого сознания, национального сознания, убийство гения.

* * *

Современные поэты: Понькин, Пронькин, Прошкин и Кацнельсон седьмой.

* * *

За последнее время широко пропагандируется некоторыми кругами критиков поэзия Цветаевой.

Что касается поэзии Ахматовой, то ее любовная лирика снискала также широкую славу, особенно в избранных, м. б., даже несколько специфической избранностью, кругах. Тут ее сравнивают с древней Сапфо или Сафо. Хотя тону этой поэтессы свойственно некоторое, сознательно культивируемое, высокомерие, как и Маяковскому (дворянскому дегенерату), а проще сказать — надменность. Ленингр<адские> любители поэзии относились к Ахматовой с большой симпатией и даже ласково звали ее «бабушка русского лесбоса». <...>

* * *

3 мая 1987 <года>

Найти человеку верный путь в жизни — всегда непросто. В наши хаотические дни это стало неимоверно трудно. Масса людей — потерявших всякие ориентиры, масса — избравших неверный путь, чреватый большим Злом. Многие живут вообще без пути, без движения, лишь шевелясь на месте, как черви в сортире. Боже! Помоги выйти на дорогу всем близким и любимым, не утратив света во тьме!

* * *

Поэты-дегенераты: Хлебников и Маяковский, последние в роду (каждый). Акц<ионерное> общество Бурлюк-Брик и К торговали ими, умело эксплуатируя их таланты и болезнь (несомненно свойственную обоим). Бесконечной лестью, ежедневным уверением в гениальности, исключительности, уверением в преданности оно изолировало этих стихотворцев от жизни, окутав их лживым фимиамом.

* * *

Возрождение жанра возможно только при условии активного современного творчества в этом жанре. Именно живое *современное* искусство дает проекцию на классику, заново ее открывает нам. Так было в годы активизации и расцвета советского симфонизма, давшего как бы новую жизнь искусству Бетховена, Чайковского и других великих композиторов.

Активная, подвижническая работа С<виридова> в жанре [высокого] романса и художественной песни, увенчавшаяся выдающимися художественными результатами, дает как бы новый стимул вечно живому, классическому романсному искусству Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова.

* * *

Комитет по премиям СССР.

Взять мастеров, а не функционеров: Нестеренко, Эрнесакс, Тормис, Б. Чайковский, Гаврилин, Эшпай (?), Светланов, а не Петр<ов>, Пах<мутова>, Щ<едрин>, Хренников >.

Кто комплектует состав? Судить должны не функционеры, а мастера.

Аппарат — больной вопрос. Почему нет крупнейших советских писателей: В. Быкова, Залыгина, Астафьева, Белова, Распутина, Носова?

TV и Радио

Человек все больше приближается к машине, к механическому роботу. Музыка вся наполнена ритмом и движением, увлекающим своей механичностью, бездумностью. Такое же бездумное искусство, сосредоточенное вокруг двух-трех проблем. Чувственность — главная из них. Такое впечатление, что программы TV перестроены по указаниям человека, много жившего в Америке и перенесшего к нам в жизнь ее ритмы, навыки, радио- и телебыт.

Ритм жизни резко увеличился, стал суетливым, подфокстротным.

* * *

Видел телефильм о *С. Т. Коненкове.* Гениальный человек с *лицом* Гения. Видел фильм о художнике Е. А. Кибрике. Прекрасные иллюстрации. Много известного,

знакомого: Кола Брюньон, Борис Годунов, «Как закалялась сталь» и т. д. Лучше всего – совсем Древние богатыри: изумительно, *могуче,* мрачно.

* * *

По своей природе художник смотрит вперед, в даль времени, в будущее. Он работает для будущего. Поэтому чрезмерное погружение в повседневность мельчит его, убивает творческий дух.

Если смотреть каждый день TV — никогда не появится желание сочинять.

* * *

Как быть с телефильмом *Ю. Н. Белянкина?*[18]

* * *

Я принадлежу к числу тех композиторов, чье сочинительство и исполнительская деятельность (довольно большая в последние годы) почти полностью *игнорируются* журналами, подконтрольными руководству Союза <композиторов>. Мне ежегодно приходилось бывать в эти годы в Ленинграде, куда я часто приезжал на концерты с крупнейшими артистами: Архиповой, Образцовой, Нестеренко, Вл. Федосеевым и его оркестром. Приезжая в город, мне приходилось читать восторженные статьи о концертах Лен<инградской> музыки, написанные в самых восторженных тонах, как пишут о высоких произведениях классического искусства.

Между тем концерты эти проходят часто при пустых залах, где присутствуют лишь родственники исполняемых авторов, да несколько случайных людей. В областных газетах появляются восторженные громадные статьи, читая которые можно подумать, что речь идет об исполнении произведений П. И. Чайковского, Шумана или Бетховена. В сущности — позорное явление для нашей государственной и партийной печати, которая находится под полным контролем правления ЛОСК почти во всем, что касается музыкальных дел. Задаю себе вопрос: почему это происходит? Потому, что Обком партии *целиком и полностью* отдал музыкальное дело в руки Петрова и окружающей его камарильи. Этот государственный и партийный фаворитизм наносит страшный ущерб развитию нашей культуры. Ведь в руках этих людей находится музыкальное образование, особенно композиторское. Вряд ли можно вообразить, что перестали рождаться люди с музыкальным талантом. Но они калечатся смолоду, изначально. Им выворачивается голова набок или задом наперед, и с этой вывороченной головой <они> живут, взрослеют и умирают. Государство щедро оплачивает творчество сов<етских> композиторов, не жалея средств. Бюджет СК составляет многие десятки миллионов рублей ежегодно. Оба министерства культуры также тратят ежегодно миллионные деньги на государственные заказы композиторам.

* * *

Россия XIX века. Мощный взлет национального самосознания после победы в Отечественной войне, давший величайшие завоевания в духовной области, в области литературы и искусства.

XX век характерен, наоборот, нашествием в Россию чужеземного духа, интернационализма, борьбой с национальным сознанием, искоренением сложившегося национального сознания, искоренением национального самосознания. После войны с Германией (2-я половина века) начинается зарождение и новый подъем национального сознания русских, без которого невозможен расцвет и подлинное величие искусства. Этот подъем национального художественного сознания еще продолжается. Он происходит в очень сложных, трудных условиях (Есенин, Булгаков, Платонов, Солженицын и далее целая плеяда блестящих писателей, художников, скульпторов, композиторов) и до какой степени расцвета он дойдет, сказать пока невозможно.

* * *

Художник Зинаида Евг<еньевна> Серебрякова. Внучка А. Бенуа, дочь Е. Лансере, вторым браком замужем за М. В. Добужинским — блестящая художница, большой, прекрасный, красивый талант.

* * *

Нынешнее [насильственное] тотальное насаждение чужой, стереотипной, «легкой» для усвоения музыки в ее бесконечно однообразных разновидностях — есть насаждение того, что можно назвать диаметрально противоположным тому духовному движению в нашем обществе, возникшему из самых его глубин. Я имею в виду так называемую «деревенскую» прозу — истинно сокровенное искусство русского духа наших дней.

* * *

Слушал по радио концерт Обуховой Н. А. (запись 1953 г.). Русский романс. Волшебное пение. Трогает до слез. Какие артистки: *Обухова, Преображенская, Максакова, Архипова, Образцова* = какая цепь имен, какая плеяда! А в журнале «Советская музыка» никакой памяти, никакого, почти, упоминания о существовании этих великих артисток. Какое чванное презрение к русскому, какая зоологическая ненависть к нашей культуре!

* * *

Пленум Союза писателей СССР

Ценные выступления («Лит<ературная> газета» 6 мая 1987 года)

1) *Нил Гилевич*[19] — о национальной несознательности, отсутствии интересов к истории, культуре. О невнимании к родному языку, искоренении его из школьных программ – дикость какая-то!

2) *Б. Олейник*[20]. О «наскоке» на талантливых людей. О «перекосах» в оценках. Лакейская психология, угодливость перед всем заграничным. О пришивании «великодержавного шовинизма» — русским писателям и критикам.

3) *Юрий Сергеев*[21] (Северо-Осетинекая АССР). О вредности «масс-культуры». Ложные ценности заняли весь фасад нашей культурной жизни. В защиту журнала «Наш современник».

4) *С. Викулов*[22] — много ценного, верного. О водке. О «репатриантах» по TV.

5) *С. Куняев*[23]. Против «фальшивых якобинцев». О людях, которые жаждут диктатуры.

6) *Вознесенский*[24]. Провокационное, жульническое, лживое насквозь выступление. В каждой фразе — ложь.

7) Очень хорошее выступление Проскурина[25] (гораздо лучше, чем статья в «Правде»). Верные, глубокие, ценные мысли. Но реализуются ли они?

Доклад Карпова[26] — хитрющий и написанный с «их» позиций. Все вроде бы: «Пусть цветут все цветы», но «наши» цветы — лучше, талантливее. Они — первые, они представляют литературу, ее бессмертное будущее.

* * *

Гос<ударственный> фаворитизм. Некоторые люди, находящиеся у власти в течение десятков лет, превратились в своего рода гос<ударственных> фаворитов.

* * *

Об информации по искусству программы «Время» — она крайне *небеспристрастна, необъективна.* Годами мы видим на TV одних и тех же людей, для которых программа «Время» стала средством усиленной рекламы.

* * *

Будущее — пехтерь с сеном, привязанный перед мордой запряженной лошади. Она бежит, бежит, бедная, надрывается из последних сил, но ей не пожрать (вкусить) своего корма: пехтерь с сеном бежит перед нею и она *никогда* его не достигнет.

* * *

С<оюз> композиторов, в своей попытке Шенбергизировать всю советскую музыкальную культуру и, прежде всего, русскую, постепенно самоизолировался от народной муз<ыкальной> жизни, превратившись, в значительной мере, в снобистскую секту додекафонистов. Разумеется, эта попытка была весьма смелой, но недостаточно продуманной, ибо не учитывала силы почвенной, которая, несомненно, возьмет свое, ибо я не верю в мировое господство какой-либо одной

нации ни в литературе, ни в музыке. Хотя попытки узурпации власти и установления чуждого нам по всем параметрам диктата имелись и имеются. Нельзя не отметить, что частично они имели успех и нанесли огромный вред нашей муз<ыкальной> культуре. Вред, который мы уже ощутили и еще долго будем ощущать.

* * *

Владимир Минин, несомненно, является крупнейшим русским хоровым дирижером наших дней. Имя его известно и ценимо любителями музыки многих стран мира. С работой Минина связаны большие надежды, большие перспективы композиторского творчества.

* * *

1) Нужно обновить руководство изданием и изучением музыки Древней Руси.
2) Левашов, Тевосян, Ручьевская, Белоненко. Кто еще в Ленинграде? Привлекать ценных теоретиков, например, Кручинина, Г. Белов (привлечение аспирантуры, молодых, нельзя бросать позицию в великом городе!),
3) Кто знает о работе древников? Никто! Они варятся *в собственном соку,* не имея выходов в прессу, в издательства.
4) *Тоталитарное руководство музыковедением: Тараканов,* пришибленный додекафонией и до сих пор не могущий опомниться. Нужно искать людей, не занимающих экстремальные позиции.
5) Наши журналы, в редакции которых царит, как минимум, равнодушие по отношению к русской культуре.

* * *

Велик интерес молодежи к хоровым концертам. Полно молодежи! Так же, как проснувшийся за последние годы интерес к нашей отечественной культуре, к отечественной истории, к отечественному искусству.

Левашев[27]

Издания старой музыки в Музгизе: кто стоит в редколлегии? Приготовить план изданий стихир — вообще старинной духовной музыки, а не светской музыки XVIII века. Списки. Состав редколлегии (новый). Связь с Фондом культуры!!

* * *

Закон об охране памятников — это филькина грамота.

* * *

Композиторы, которых не люблю:

Бах 2) Моцарт 3) Гайдн — все трое механистичны, как заведенные машинки. Двое последних удивительно однообразны интонационно. У Моцарта — прекрасны последние сочинения: симфония g-moll (вся!), Менуэт из Es-dur'ной симфонии,

некоторые сонаты для ф<ортепиа>но и, особенно, скрипичные. У Баха хороши лишь некоторые маленькие фуги, части из концертов. Но все целиком прослушать трудно.

Воскресенье 17 мая

В передаче об охране культуры по TV фальшивое выступление Антоновой о том, что в мировых музеях изящных искусств нет Русского отдела. А в ее музее (Музей изящных искусств)? А Эрмитаж, в котором нет русского раздела? *Хотя бы икон.*

Статья

Молодые силы русского музыковедения — где они?

* * *

16/VI11 *Воскресенье с Аликом.*

Прибегина.

Келдыш.

Вступит<ельная> заметка Алика[28].

Идея – maximum.

Идеи — частности: а) журнал.

Телефильм. Звонить Белянкину 20—21/VIII.

* * *

Другие нанимают для этой цели своих критиков, ведь у нас в СК много критиков: на каждого композитора по одному или, кажется, по полтора критика. И все неплохо живут, занимаясь своим делом. Один пишет, другой тут же объясняет слушателям, что первый хотел сказать своими новаторскими звуками. Часто, к сожалению, это бывает похоже на рекламу или саморекламу.

* * *

В наши дни есть композиторы, которые очень любят выступать по телевидению и рассказывать о своей музыке, объяснять ее и т. д. Надо сказать, что иные из них приобрели даже большую сноровку в этом деле и умеют цветисто подавать свои творческие изделия. Я не из их числа. Мне все как-то кажется, что музыка должна идти всегда впереди самого композитора.

Разговор о музыке

Абсолютный беспорядок, полная бесхозяйственность, заброшенность культуры привели к тому, что многое, если не все, перешло в руки ловких, предприимчивых дельцов от искусства, особенно из числа композиторов-бюрократов и исполнителей. Такая жизнь — рай для рвачей. Они купаются в этой жизни, делают все, что хотят. Их деятельность не только бесконтрольна. Они сами установили

контроль над музыкой, над ее исполнением, пропагандой за рубежом, изданиями, пластинками, учебными заведениями, союзами композиторов, превратившимися в гигантские механизмы, служащие для творческого самоутверждения крупных музыкальных бюрократов. Они контролируют театры, концертные залы, Госконцерт, назначают и снимают министров и их заместителей, или сохраняют на постах совершенно непригодных людей, <...>, находящихся в прямом, рабском подчинении у честолюбивого Председателя СК РСФСР, который управляет музыкальными делами Министерства через своих людей, типа Каз<енина> или Волк<ова>.

Отлаженный механизм, работающий не только вхолостую, но, прямо-таки, во вред. СК — это гигантский Бульдозер[29], разваливающий Русскую культуру.

* * *

Предприимчивые деятели Грузинской культуры спекулируют на развенчании, на посрамлении Сталина. Торгуют своими литературными, драматическими и киноизделиями[30]. Подобно тому, как раньше на всех Московских рынках они торговали лавровым листом.

Грузинские коммерсанты.

Тетрадь 1987 (II)

I июня 1987 г.

Тридцатые годы — резко делятся на своеобразные периоды.

I — 1929—33. Бурное время, расцвет деятельности ЛЕФ'а, РАПМ'а и РАПП'а, коллективизация, перегибы, «головокружение от успехов», пятилетка, заводы, Днепрогэс, ускоренное окончание школы, работа на заводе (практика), ликвидация безграмотности (работа в деревне, от которой я был освобожден, мать достала справку от врача и отнесла в школу, тайно от меня). Занятия в музыкальной школе, проснувшийся огромный интерес к музыке. Выписывал ноты наложенным платежом; помню покупку слепого клавира «Бориса Годунова» (изд. В. Бесселя), помню — поразили аккорды, неожиданные гармонии. Решение — посвятить себя музыке. Поездки в Ленинград — 1932 г. — новый, совершенно, мир, необъятный как океан.

Трудные, голодные годы 1932—33—34. Новое движение в духовной жизни: ликвидация РАПМ'а, создание Союза Писателей, огромная и благотворная роль Горького. (Но не было – Есенина, Клюева, Ахматовой, Замятина, Булгакова, Платонова.)

Дальнейшие годы 1934–35—36. Выставка Нестерова, абсолютное отсутствие внимания (в обществе) к Малевичу (его «квадраты» висели в Русском музее, называлось — супрематизм). Идея главная — Гуманизм, потом Пролетарский гуманизм. Музыка — «Леди Макбет» (шла с успехом на огромной рекламе), Прокофьев не был так интересен, казался «салонным», позднее — яркая «Ромео и Джульетта», этому была большая оппозиция. Соллертинский бранил: сухо, нет романтизма, любовного всплеска и страстей (a là Чайковский, подразумевалось «Итальянское каприччио»), нет толпы, «живописных лохмотьев» (его слова), без которых не существовало стереотипа Италии. Меня это мало интересовало, я был полон пробуждающихся юношеских страстей, очень много поглощал музыки, раннее увлечение музыкой Шостаковича: опера, ф-п концерт, прелюдии для ф-п (поворот к «классическому»).

Кино — многое, что потом хвалилось, в том числе «Чапаев».

Подъем жизни в искусстве, «Петр I» Толстого (кажется!). Съезд писателей, шумно, иностранцы, которые тогда казались людьми с другой планеты.

1934-35 г. Ленинград, Киров, суды, паспортизация и др.

[С 1936 г. совсем новое, смерть Горького.] Этого я тогда не понимал, живя один в общежитии, весь увлеченный борьбой за существование (жил голодно, ужасно) и поглощением музыки, главным образом, классической.

1935 г. «Пушкинские романсы» — переменили мою жизнь. Знакомство с Иваном Дзержинским — любил его ранние песни (2 цикла), «Весеннюю сюиту» — очень яркую, юную (для рояля), начало «Тихого Дона». Как это было свежо, казалось свежее Шостаковича, в котором было что-то интонационно-мертвое (так и осталось до конца).

2-я половина 30-х годов — становилось все хуже и хуже. Движение Советского симфонизма, новый академизм, торжество «формы». Надо было учиться. Увлечение современной музыкой: Стравинский, Хиндемит, Берг (по клавиру «Воццек» и «Лулу», нравилось первое), Кшенек, так себе, Риети, нравилось. В моде пошло все еврейское.

«Король Лир» Михоэлса, вся кинематография, «Веселые ребята», Дунаевский был награжден орденом, принят в Союз и назначен его председателем. До той поры Союз возглавляли: Борис Никол.(?) Фингерт, Влад. Ефим. Иохельсон, Бор. Самойлович Кессельман, Лев Моисеевич Круц, Татьяна(?) Яковл. Свирина (фамилия по мужу, страшнейшая баба), еще была машинистка Полина Егинтова, ее супруг впоследствии был секретарем Музфонда — гигантский жулик (миллионные дела), был разоблачен молодым следователем из Харькова, пойман с поличным, получил 25 лет лагерей. Всего членов Союза было человек 40 с небольшим! Русских было человек 20—25, кажется.

«Расцвет» кошмарного Утесова, изо всех уличных репродукторов гремело: «Налей же рюмку, Роза, мне с мороза, ведь за столом сегодня — ты да я! Ну где еще найдешь ты в мире, Роза, таких детей, как наши сыновья?!!!»[1]

Знаменитые писатели начала 30-х годов: Бабель, Катаев, Олеша, Никулин, Багрицкий, Тынянов, Козаков, Каверин, Федин, Ильф и Петров, Зощенко. А. Толстой – был наиболее солиден, очень много писал.

В элиту входили еще кинематографисты, все те же. Маяковский был объявлен «лучшим, талантливейшим поэтом нашей эпохи». Есенин — пока прочно запрещен. В СССР ненадолго заехал шахматный игрок Ласкер. Это подавалось как мировое событие так же, как и успехи Ботвинника — советского чемпиона. Зрело новое поколение поэтов: Кульчицкий и Коган — «*Только* советская нация будет и *только* Советской расы люди!»[2] Чем это лучше германцев?

Дышать становилось все труднее. Обстановка в классе Шостаковича была *невыносимой.* Всюду «перло» одно и то же — в литературе, поэзии, кино, театре, а главное: газеты, журналы, радио — вся массовая пропаганда, включая ТАСС, местное вещание — все в руках одних и тех же людей. Слово «русский» было совершенно под запретом, как и в 20-е годы. «Россия» — само слово было анахронизмом, да его и небезопасно было употреблять в разговоре.

Все предвоенные, суровые, мрачные годы, бесконечные суды, процессы, аресты. Жил я очень одиноко, друзей, в истинном смысле слова, не имел, были приятели застольного, «собутыльного» типа. Знакомство с Ш<остаковичем>, к которому я относился с огромным пиететом и гордился его доброжелательным (так, по крайней мере, мне казалось) ко мне отношением. Нравилась мне молодая музыка Ив<ана> Дзержинского. В ней была дивная свежесть. Музыка без «симфонизма» (без развития), «без драматизма», как говорил мой соученик О. Евлахов (тоном осуждения). Мне же, как раз, это казалось свежим. К сожалению, после первого и большого успеха (с «Тихим Доном»), Дзержинский уже старался угодить, «попасть в тон». «Поднятая целина» была гораздо слабее: бытовизм, без особой поэзии, дальше дело пошло совсем плохо. Бытовая опера, увы, быстро себя исчерпала.

Государственным искусством стали «симфонизм» и официальная песня (времена Дунаевского). «В бурю» Хренникова — это было уже просто *пошло,* но «Семен Котко», написанный на другом уровне таланта, опыта и вкуса, был также фальшив, жанрово малозначителен, кроме этой, хлестко написанной сцены с пожаром, сумасшествием и др. атрибутами оперного натурализма[3].

Занятия в классе [Шостаковича] консерватории и обстановка в нем стала труднопереносимой. К тому времени — 1940 год — я совсем растерялся, не знал, что делать, что писать (и долго не мог прийти в себя). Массовый стиль того времени казался мне попросту ужасным. Следовать же за корифеями — Стравинским, которого я хорошо изучил к тому времени (знал и последние его сочинения: «Персефону», Симфонию псалмов, балет «Игра в карты»), я не мог, было чуждо.

Симфонии Шост<аковича> — 5-я, 6-я — имели громадный резонанс, хотя многие кривили рот: и старые, и молодые. Помню, некоторые студенты, например С. Р. Мусселиус — честнейший человек, называл эти симфонии «Миазма № 1» и «Миазма № 2». Впрочем, говоря об этом без злобы, а лишь иронически. Перед самой войной обозначилась музыка Шостаковича: две симфонии (5, 6), квартет № 1,

квинтет. Это было очень внушительно, зрело, видна была уже впереди его высшая точка — 8-я симфония, после которой дело постепенно пошло на спад, но конкурента ему все равно не возникло. В том роде музыки, какой тогда царил, думаю, и невозможно было с ним соревноваться. Новые же идеи еще не созрели, не обозначились. Да и мудрено было им обозначиться. Ведь война шла под знаменем борьбы с национальным (хотя и в уродливой его форме).

* * *

Знаменный распев — неоткристализованный, неотчеканенный тематизм. Чеканка тематизма — дело романтиков!

Опера «Петр I» — какая-то пошлая, захудалая Мейерберовщина.

Музыка Денисова — сухое, ремесленное школярство. Нет *своей интонационной сферы.* И никакие разглагольствования о творческой личности и о ее самовыявлении не помогут. Нет своей интонационной сферы — нет личности.

* * *

Опера Тактакишвили «Первая любовь», либретто Габриадзе. На сцене Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Стояла в плане театра с одобрения мин<истра> Культуры П. Н. Демичева. После смены худ<ожественного> рук<оводства> была выброшена из плана.

Следовало бы подумать о включении в перспективный план театра этого талантливого произведения выдающегося грузинского мастера.

* * *

Из Николая Рубцова (Золотой сон).

М<еццо>-сопр<ано> и орк<естр>.

Русские огороды = как есть с окончанием.

Лесная дорога с разворотом леса.

Пасха (es-moll) *Большой разворот в оркестре «Воскресе из мертвых».*

Золотой сон на 1/2 тона выше (как есть).

* * *

Русская музыкальная школа выдвинула в 20-м веке (лишь одного) *подлинно великого композитора — С. В. Рахманинова.*

* * *

Провокаторская поэзия — (Е<втушенко>, В<ознесенский> и мн<огие> др<угие>) у Куняева[4]. Подстрекательство к разбою, убийству, разрушению. Страшные образы Мисаил и Варлаам (прототипы, эпоха смуты) — подстрекательство, «а там наутек, подобру да поздорову». Анализ статьи, примеры, Ив. Русаков (красноречивая фамилия), поэт из романа Булгакова «Белая гвардия». Автор стихов «Богово логово» (сравни у Воз<несенского> — «Богу Богово, Бокову

— Боково[5]» — плоские остроты, «хохмы» на ту же тему). Русаков заболевает сифилисом, лечится у Турбина, рассказывает врачу о себе, о Шполянском, с судьбой которого причудливо перекрещивается судьба А. Турбина (через женщину по фамилии Рейсс, а фамилии у Булгакова красноречивы, неслучайны). Шполянский, в биографию которого вошли факты из биографии знаменитого Шкловского: эсер, на войне сражался против сов<етской> власти, потом был в ЧК, сражался за советскую власть, и всюду — судил, убивал. Неутолимая злоба этого человека. Требовал на I съезде писателей судить (и расстрелять, хотя не каждое слово в строку пишется) Ф. М. Достоевского[6]. Достоевский был сознательно забываем, преследуем все довоенное время, полузапрещен. Первая мемориальная доска была установлена в Ст<арой> Руссе на доме, где он жил, во время войны. Доска была установлена герм<анскими> войсками. Все это свести в одну, руководящую идею, показать связанность, общность, сознательную целенаправленность всех фактов.

* * *

«Царь Ирод», гравюра в комнате А. Блока[7]. Непомерно огромные, страшные голова и лицо. Голова Иоанна Крестителя, страшная Иродиада, похожая на рептилию Саломея. Все пропитано змеиным ядом злобы, уничтожения. Это *не преступление,* потому что преступать надо *моральную* заповедь, а не преступив ее, ты останешься все же человеком. Здесь же нет ничего человеческого, это — рептилии, которые прямо-таки созданы для убийства, для уничтожения всего живого. Не случайно эта гравюра была всегда перед глазами поэта, подыми их от письменного стола (где сидишь за работой) и ты увидишь Царя, его жену и падчерицу, огромное блюдо и на нем окровавленную голову пророка. Блок видел Зло мира. Оно постоянно напоминало ему о себе и символ его всегда был перед глазами.

А. Г. Рубинштейн

Об А. Г. Рубинштейне и «рубинштейновщине», обильно распространенной в Советской музыке – «бывшей русской». Культ Руб<инштейна>, его взгляды на муз<ыкальную> историю и будущее России. Его высказывания о грядущей войне и о том, как вести себя в этом случае[8].

* * *

В наших республиках (кроме славянских) нет избытка людей другой нации, претендующей на руководящее положение и считающей коренное население руководимым, непросвещенным, как бы колониальным народом.

* * *

Институты искусств — самостоятельно работающие учреждения, *без государственного руководства.* Во главе их стоят малокомпетентные люди для механической связи с Гос<ударственным> и Парт<ийным> руководством, которое фактически не руководит, а лишь наблюдает, «чтобы не было ярой крамолы». Важнейшие вопросы, затрагивающие судьбы национальной культуры, не рассматриваются. Коллектив института работает неинтересно, слабо. В основном изучается искусство современной Европы, в малой степени США.

Своя культура — третируется, между тем и достижения своей культуры, и ее ошибки должны внимательно изучаться, дабы двигать вперед. *Создаются копиистские труды, разрабатываются чужие идеи*[9]. Нет *Русской мысли* об искусстве. Судьба родной культуры никого не интересует. Парадоксально, но в Советской России нет института по изучению национальной музыкальной культуры. И это никого не волнует, а многие тому искренне радуются.

Во главе музыкальной жизни страны уже 40 лет стоит практичный, опытный, неглупый человек, с замашками тоталитарного правителя, постепенно приобретенными, вырастивший себе такую же смену тоталитарно мыслящих музыкальных администраторов, умело соединяющих композиторскую деятельность с практическим складом ума и отличным знанием государственного механизма. Этот гигантский механизм, многомиллионные суммы денег, весь служивый государственный аппарат сверху донизу, все это поставлено на службу творческому самоутверждению нескольких людей, занимающих положение государственных фаворитов, окруженных целым штатом обслуживающих лиц: критиков, издающих журналы, восхваляющие руководство Союза комп<озиторов> и умело принижающие всех остальных, организаторов концертной жизни в стране и за рубежом, пропагандирующих, главным образом, произведения тех же руководителей Союза, муз<ыкальных> лжеученых, сочиняющих новую историю музыки, в центре которой — все те же руководящие люди, бесчисленный обслуживающий хозяйственный аппарат, дома творчества, в которых за десятки лет не написано и десятка стоящих, художественных сочинений.

Союз композиторов — кормушка, рай для бездарностей, как говорят приезжие иностранцы, которых знакомят с этой диковиной. Когда сидишь в секретариате и видишь эту деятельность, эту сращенную общность интересов и взглядов — солидарность, хочется сказать: «Нет, товарищи, не вы представляете теперь музыку! Более того, если музыка у нас будет продолжать создаваться, то она возникнет помимо вас и вопреки вам!» Таков, например, Гаврилин.

Деятельность Союза композиторов — это отлично налаженное производство и всемерная пропаганда музыкальных суррогатов. Если мы не установим твердых и ясных художественных критериев для искусства, то деятельность Союза грозит нанести и уже наносит огромный вред культуре подрастающих поколений.

* * *

Есенин — все растет и растет, перерос *всех* (без исключения). Он попал в эпицентр, в точку пересечения всех линий (скрестившихся) Русской жизни, в центр боли, мук и всех надежд, какие еще остались. Заблудшая Русская душа, найдет ли она выход?

* * *

Летчик — похож на Ван-дер Люббе[10]. Провок<атор>. Предлог для разгрома [командования армии] сил. Действует с точностью часового механизма, в тот момент, когда Главком и В<оенный> министр находятся вне государства и в стороне от траектории полета. Сомнительная легкость достижения цели.

Книжечка рецензий и статей Мандельштама (поэта)[11]

Причудливая смесь — чудовищного, врожденного высокомерия и самонадеянности с изрядной злобой. Иногда вдруг — хорошие, ценные мысли поэта, коротко, афористично изложенные. Есть два-три точно написанных портрета — Ахматова, Шкловский («*Захватчик*», т. е. расист). В целом — очень национально- и социально-ограниченная сфера жизни. «Избранный» человек «избранной» нации. С этим жил. За это и ценят его ныне живущие, подобные ему.

Русское коренное, народное вызывает в нем нечеловеческую злобу. Таково его отношение к Есенину — ненависть Сальери к Моцарту. И главное тут, как верно определено это Пушкиным, — зависть к славе, к распространенности поэзии Есенина, любовь к ней в широких слоях людей. Вот что непереносимо!

О провинциальной культурной жизни 20-х годов

Ошибочно было бы понимать культурную жизнь Курска как ущербную, захолустную, убогую и пр. Наоборот, скромная в своем большинстве, но достаточно многознающая и чуждая какого бы то ни было «нигилизма», провинциальная интеллигенция была и *стихийным, и сознательным хранителем культуры.* Школьные преподаватели, врачи, адвокаты и нотариусы, многочисленная инженерия и самые разнообразные служащие были постоянными посетителями спектаклей Драм<атического> театра, Оперы (которая, помню, играла два сезона), оперетты, игравшей каждое лето, многочисленных концертов приезжих артистов, в том числе и первоклассных, как: Нежданова, Собинов, Гр<игорий> Пирогов, Платон Цесевич, квартеты им. Глазунова или им. Вильома, скрипачей Эрденко и С. Фурера и пианиста Ю. Брюшкова (всех их я слышал!). Было несколько больших и превосходных библиотек. В Центральной библиотеке я сам работал на практике, т. к. школа, которую я окончил, была с «библиотечным уклоном». По окончании школы я получил квалификацию библиотекаря. В городских клубах, в том числе в клубе совторгслужащих (который я посещал), были также превосходные

библиотеки, 2 оркестра народных инструментов, устраивались концерты, много драмкружков.

Наш век

Композиторы-промышленники, композиторы-дизайнеры, украшатели, таких — большинство. Их следует отличать от композиторов, производящих подлинно духовные ценности. Таких — совсем немного, но они были — напр<имер> Рахманинов. Есть они и теперь.

* * *

Разговор об *инт<ернациона>лизме* — чаще всего дымовая завеса, ложь, за которой скрывается оголтелый шовинизм, воинствующий и беспощадный.

* * *

На своей земле он — чужой, батрак. [Теперь он живет водкой, давно уже всех ненавидя и больше всех — самого себя.] Где она теперь, эта русская душа? И существует ли вообще? «Не околела ли в бесчисленных скитаниях, в хождениях своих по мукам?» Теперь он сидит у разбитого корыта, нет ни Бога, ни Государства, ни клочка своей земли.

* * *

Люди, давно отвыкшие от русской жизни. Они наблюдают за ней из окна своей супермашины или из заграничной посольской квартиры где-нибудь в Нью-Мексико. Им ненавистно здесь все: наши русские лица, наш родной русский язык, разоренные, потерявшие свое русское имя города, наша хроническая русская бедность, с которой мы уже свыклись [да и не в богатстве, в конце концов, смысл жизни]. Все это им глубоко противно. [Они обещают нас накормить, хотят нами управлять и управляют, но сделать при этом полными, абсолютными рабами.] Русский человек давно отрекся от Бога, он продал свою душу черту за чечевичную похлебку, которой его обещали накормить даром «от пуза», да и обманули.

Ответ М Любомудрова – критикам журнала «Наш современник» № 7 1987 года[12]

Раньше травлю (в которой не стеснялись ни в выражениях, ни в справедливости и доказательности обвинений) инспирировали руководящие организации путем соответствующего постановления или личного указания (например, в речи или выступлении). И в такой травле участвовали видные деятели искусства, литературы или науки и т. п., создавая видимость общественного мнения. Теперь же государство, инспирируя подобную травлю (как, например, травлю талантливого, честного критика М. Любомудрова), стоит как бы в стороне, а деятели

определенного типа расправляются с критиком, высказавшим неугодные взгляды, поливают его грязью, клевещут, выгоняют с работы.

Моцарт и Сальери

Сальери — *не атеист* (т. е. не признающий существование Бога), ибо он верит в Рай (занес к нам несколько «Райских песен»). Он — Богоборец, считающий, что Бог создал мир несовершенный, несправедливый, и человек *вправе* этот мир изменять по своему усмотрению. Позже эта идея будет выражена в словах поэта Коца: «Весь мир насилья *мы* разроем (sic!) до основанья, а затем *мы* Наш, *мы* новый мир построим. Кто был ничем, тот станет всем». И этот мир *они* построили.

Г. Свиридов. Ранние сочинения[13]

(Детские опыты я не записал.)

Прелюдии для фортепиано | март

Вальс для фортепиано 1933 года[14]

Вариации для фортепиано

(Первое учебное задание) апрель-май 1933 год[15]

2 пьесы для фортепиано, скрипки и виолончели:

Песня; танец 1933 (осень-зима)

Первое публично исполненное сочинение. Концерт студентов и выпускников техникума. Малый зал Ленинградской консерватории 1934 г. (июнь)[16].

Сонатина для фортепиано (2 части) 1934 год[17].

6) Полька (в 4 руки для фортепиано) (Курск, лето 1934 г.). Исполнено в студенческом концерте 1934 г.[18]

7) Прелюдия фа минор для фортепиано 1934 г. (осень)

Первый опыт писания музыки без помощи инструмента

(Сочинено на [уроке политэкономии] лекции политграмоты, за партой)[19].

8) Прелюдии для фортепиано 1934—35 (январь).

Впоследствии «7 маленьких пьес для фортепиано». Резкий скачок в моем развитии. Результат моего знакомства с сочинениями Щербачева, Попова, Юдина, Рязанова и, особенно, Шостаковича («Леди Макбет» и др.)[20].

9) Соната для скрипки и фортепиано (одночастная) 1935 г.[21]

10) Шесть романсов на слова А. С. Пушкина, Курск, лето 1935 г.[22]

11) Финал предполагавшегося Концерта для фортепиано с оркестром (в клавире) 1936 г.[23]

12) Фортепианные пьесы 1936 г.[24]

13) 2 песни на слова И. Сельвинского 1936 г.:

Сибирская песенка; Ничего не случилось, пожалуй...[25]

14) 2 романса на слова Пастернака:

Весна; Коробка с красным померанцем (когда написаны? 1934, 35-36? Не помню)[26].

Концерт для фортепиано с оркестром 1936 год.

Первая работа в консерватории. I—II части сочинены в Курске, финал в Ленинграде[27].

О ленинградской композиторской «молодежи» 1933-36 годов

Среди «молодых» более всего ценилась интонационная и гармоническая «свежесть». Работа шла в поисках этого *«свежего»* звучания. Из Шостаковича ценилась, главным образом, 1-я симфония, особенно ее 1-я часть, опять-таки очень свежая по интонационному строю и по форме.

26 августа 1987 г.

Передача по радио

Ария из «Вертера» Массне в дивном исполнении Лемешева, давно не слышал этой музыки. Большая прелесть, романтизм без напыщенности (иногда свойственной Массне) и какое пение! Просто, строго, безыскусственно, трепет соловьиного горла. Эту музыку не споешь «обыкновенным» голосом, тут нужен природный дар.

Концерт для фортепиано Грига, какая свежесть, возвышенность, красота и своеобразие в интонации. Но Шуман открыл первым этот внутренний мир — мир прекрасного, *глубоко хранящегося в душе.*

Рядом с этим стихи Светлова — убогие, заурядные чувства, скверный, ломаный, жаргонный, стертый, плоский язык.

26/VIII-87 1 час дня

* * *

Разумно устроенное государство *обязано* воспитывать своих подданных в сознании незыблемости моральных ценностей, в духе высоких нравственных начал, а искусства, художества должны помогать воспитанию благородного человеческого характера, пробуждая в человеке чувство красоты, добра и правды.

Чувство хрупкости, временности нашего существования, отсюда значит, что человек должен ценить жизнь, любить ее и стараться сделать ее как можно лучше для всех, а не только для себя.

И совсем худо, когда эти моральные ценности меняются через *каждые три года.* Но это нужно самому государству понимать исповедуемые эти моральные ценности, а не менять убеждения с приходом каждого нового Г<енерального> С<екретаря>.

«Антимузыкальность» Ре<волюц > ии

Радикальная русская интеллигенция была на редкость антимузыкальна — Белинский, —бов [Добролюбов], Черн<ышевский>. Антипоэтичность, сухая рациональность, «смысловость», идейность (сюртук с чужого плеча) русской литературной критики. У Р<еволюции> не было *своей песни.* Свои песни были, однако: студенческая «Из страны, страны далекой, ради вольности высокой» и масса народных песен, городские, мещанские песни, лакейский выверт «Вдоль да по улице метелица метет». А песни с гражданским содержанием? *Слащаво-унылые* слова «Укажи мне такую обитель, я такого угла не встречал, где бы сеятель мой и хранитель» и т. д. пелась на сентиментальный итальянский мотив (дуэт из оперы «Лючия де Ламмермур» Доницетти).

Почти все революционные песни чужого, заграничного изобретения: «Варшавянка» — фр<анцузский> военный марш, «Смело, товарищи, в ногу» — немецкий, «Мы, молодая гвардия», современный гимн комсомола (который никто не поет) — немецкая народная песня[28]. Ее можно найти в сборнике немецких песен. «Авиамарш» — нацистская германская песня Хорста Весселя[29], «Замучен тяжелой неволей», «Слезами залит мир безбрежный» — польские антирусские. Примеров – масса.

«Дети Арбата»[30]

Их родословная, всегда ли они были «детьми Арбата»?

Кто их отцы, населявшие Арбат и др. привилегированные, «престижные» улицы Москвы и Ленинграда?

Страшная участь подлинных «детей Арбата». Цель романа – свалить с себя вину за истребление людей на одного человека, которому дети Арбата служили за страх и выгоду, они служили бы и за совесть, если б она у них была. [Новый виток лжи]

* * *

Власть в музыкальных вопросах была рассредоточена, [но] Союз композиторов имел решающий (относительно!) голос в творческих вопросах, хотя иногда его мнение и *оспаривалось*. Мин<истерство> Культуры СССР имело *свою* точку зрения в вопросах пропаганды и оценки новой музыки, не во всем согласную с точкой зрения Союза. Мин<истерство> Культуры СССР руководствовалось своими соображениями в своей сфере деятельности. Наконец, большую роль играла точка зрения отдела культуры ЦК. Ныне установлено полное единообразие в музыкальной сфере, во всех музыкальных почти. Своего рода музыкальное самодержавие, «тоталитаризм»: Хр<енников>, Щ<едрин>, Тер<ентьев>, Петр<ов> при участии еще 2—3 человек на правах консультантов.

О работе музыкальных медиевистов

Это в большинстве своем молодые и, что называется, находящиеся в расцвете сил специалисты, занимающиеся своим делом с неподдельной увлеченностью и с отличным знанием предмета. Они выдвигают целый ряд новых положений, делая это с большой долей научной обоснованности. Их работа должна привести к тому, что история русского музыкального искусства продлится на века. Их деятельность не замкнута в чисто музыкальном цеху. Она тесно связана с древней русской литературой, ибо музыка русского Средневековья была тесно связана со Словом, с великими Памятниками мировой культуры, в первую очередь — с откровением Евангелия и святоотеческой литературой, связана, наконец, с русской историей и летописью. Она неотделима от самой жизни народа, от мирской и духовной.

Значение этих специалистов трудно переоценить. На многое в нашей музыке мы будем смотреть по-иному. В том числе и в Современной музыкальной практике. Работа медиевистов сулит богатейшие перспективы.

Стихотворения Зин<аиды> Гиппиус

«1917»[31]

Давно ли ты, громада косная,
В освобождающей войне,
О Русь, как туча громоносная,
Восстала в вихре и огне.
И вот опять, опять закована
И безглагольна, и пуста.
Какой ты чарой зачарована,
Каким проклятьем проклята?
Но во грехе тобой зачатые,
Хотим с тобою умирать.
Мы дети, матерью проклятые
И проклинающие мать...

Из «Литер<атурной> газеты» № 40
30 сентября 1987 г.

КОМИССАР

Китайцы, монголы, башкир да латыш,
И всякий-то голый, и хлебца-то шиш.
И немцы, и турки, и черный мадьяр,
Командует юркий брюнет-комиссар.
Очнись от угара и, с Богом вперед,
Тащи комиссара, а то удерет.

Из «Лит<ературной> газеты» № 40

30 сентября 1987 г.

Задушевные души

В наши дни, в эпоху всеобщей гласности, много стали в газетах, журналах писать о музыке. Пишут самые разные люди: экономисты, прожектеры, пенсионеры, словоохотливые профессора... Гольданский, который развил прямо-таки бурную деятельность, сотрудничая в самых разных газетах: «Веч<ерняя> Москва», «Моск<овская> правда», «Литер<атурная> газета», зубные врачи, журналисты, которые считают себя компетентными во всех вопросах жизни, и т. д.

Читать все это неинтересно и даже не смешно, а скорее уныло. Это похоже на какое-то выпускание пара или, скорее, спертого воздуха. Люди долго молчали и хотят заявить о себе. Недоумеваешь, зачем это печатается в больших и малых газетах огромным тиражом. И не лучше ли было напечатать мнение компетентных в данном вопросе людей. Ведь есть некоторое количество серьезных, толково мыслящих музыкантов, композиторов, крупных исполнителей, чья точка зрения могла бы представить интерес для многих, в том числе и для людей из Гос<ударственного> руководства, которые имеют очень одностороннюю информацию о музыке только от руководителей Союзов композиторов. Увы! В газетах и по TV мы видим все те же композиторские имена, сильно примелькавшиеся за последние десятилетия: т. Хренников, т. Петров, развивший весьма активную деятельность, но ни одним словом не обмолвившийся о работе Ленинградской композиторской организации, которую он возглавляет уже *четверть века.* TV прочно и последовательно закреплено за т. Щедриным, который без устали рекламирует свои старые и новые музыкальные изделия. Как видно, у композиторов привычка к молчанию, порожденная сорокалетней деспотией, которой не видно конца, въелась в душу и умело задушила ее.

Почему композиторы молчат? Большинство довольны ситуацией. Прибавили 20.000.000 рублей ежегодно [чего еще желать?]. <...> Те же, кто рассуждают более серьезно, — не верят! И, кажется, справедливо не верят. Все это похоже на очередной обман. Подобного было уже много на моем веку.

Наша, так называемая «творческая», композиторская среда – это глухой закоулок жизни, где царит произвол правящего музыкально-бюрократического меньшинства, окруженного огромным, хорошо оплачиваемым, обученным, послушным служебным аппаратом, царит злоупотребление диктатурой, пренебрежение ко всякому подобию честной мысли, карьеризм и грандиозное стяжательство власть имущих. В их распоряжении — десятки миллионов денег, которые они распределяют: рядовому составу Союза — гос<ударственные> заказы на сочинения, приобретаемые Государством и которые, в лучшем случае, исполняются один раз на очередном смотре или фестивале Союза. Они же распоряжаются распределением званий, орденов, премий и др. наград, в результате чего большинство членов Союза подобострастно смотрят на своих руководителей, а

некоторых даже хватает дрожь при виде 1-го секретаря подобно тому, как дрожат, например, все присутствующие, когда Ротшильд вынимает свою чековую книжку. Руководители держат в полной зависимости муз<ыкальные> театры (Б<ольшой> т<еатр> в личной собственности Щедрина, Мар<иинский> т<еатр> в собственности Петрова, т<еатр> Станиславского в собственности Хренникова), которые ставят их сочинения.

* * *

Руководящие деятели Союза поставлены в особое положение самим Гос<ударственным> и Парт<ийным> руководством. Все важные вопросы разрешаются руководителями Союза с Секретарем ЦК и др. представителями Гос<ударственного> руководства накоротке, секретариат лишь информируется об этом, как правило, тогда, когда вопрос ясен и сделать что-либо уже невозможно.

Наша музыкальная (композиторская) жизнь — это глухой закоулок, где царят произвол правящего меньшинства, окруженного огромным бюрократическим аппаратом, злоупотребление диктатурой (надпартийной, надгосударственной), пренебрежение ко всякому подобию честной мысли, умелый карьеризм и грандиозное стяжательство. Отсутствие государственного и партийного контроля, полнейшая отдача культуры в руки музыкальных дельцов, сознание ими полной своей безнаказанности, вседозволенности совершаемого наносят огромный ущерб всей нашей культуре, являющейся всенародным достоянием. Особенно это относится к Русской и Российской культуре. Деятельность власть имущих, делящих между собою ордена, звания, различные премии и распределяющих все эти награды по своему усмотрению, привела к образованию созданной руководством творческой элиты, чьи амбиции не всегда соответствуют творческим заслугам.

Между тем это люди, чье творчество занимает привилегированное положение в музыкальной жизни страны и особенно активно пропагандируется за рубежом. На службу музыке руководящих товарищей поставлены крупнейшие муз<ыкальные> театры Москвы, Ленинграда, засоренные посредственной Продукцией, отнимающей место у Классики. Таким образом, искусство лишается самого главного — своей воспитательной роли. Великая культура, отечественная и мировая, оторвана от народа, тогда как именно она должна быть питательной средой для воспитания полноценного культурного человека нашего времени.

Основная мысль, которой пронизана вся деятельность руководителей СК, — это мысль о своем, и притом немедленном, прижизненном самоутверждении. Вот пафос деятельности руководящих товар<ищей> из СК. На пропаганду их музыки тратятся миллионы. Их собственные доходы, благодаря эксплуатации Гос<ударственных> театров и филармоний, весьма велики. Все это было бы...<*фраза оборвана.* — А. Б.>

Вместо того чтобы обратить внимание на критику, *все, кто против них выступают,* характеризуются как клеветники, люди, руководствующиеся личными, ничтожными соображениями.

* * *

Государство через газеты, журналы, особенно радио и TV, проводит усиленную, ускоренную американизацию нашей жизни, американизацию молодежи, американизацию (а тем самым, стандартизацию) образа мышления советского человека молодого поколения.

Революция «сверху», которую открыто прокламирует гос<ударственное> руководство, как видно, заключается прежде всего в «денежном» идеале, даже еще не конкретном, а только лишь обещаемом в необозримом будущем. Но психология «желтого дьявола» уже усиленно и лихорадочно насаждается в обществе. Между тем выдающиеся люди русского образованного общества (в большинстве своем) находили жизнь США богатой, но бескультурной, безвкусной, бездуховной, убитой страстью к наживе. <...>

Такая же участь ожидает нашу страну и наш народ, который теперь по государственному указу получает прививку духовного СПИДа, который грозит нам окончательной духовной гибелью.

Когда поначалу лидеры Гос<ударства> объявили «перестройку» и отвержение «застоя», можно было всячески приветствовать это начинание. Думалось, что это коснется и воскрешения, возрождения духовной жизни, без которой человек — живой труп и подобие механического робота. Но именно такой механический робот, без каких-либо нравственных устоев, без пробужденной души — послушное полуживотное, удовлетворяющее лишь свои примитивные инстинкты: голод, жажду, похоть, желание жить без всяких забот (ибо заботиться о нем будут стоящие во главе жизни «лидеры», «сверхчеловеки», которые при ближайшем рассмотрении — лишь «недочеловеки», недоучки, с трудом и не всегда еще владеющие русским языком).

Я устал от П<ра>вителей, не умеющих правильно говорить по-русски. Хотя, впрочем, один из них заметно стал лучше говорить, сделал успехи, правда, для этого нужно было прожить полвека. Мышление на уровне политграмоты. А больше и не нужно. Но есть и новое — курсы повышения квалификации. Чувствуется знакомство с новейшими (послемарксистскими), новыми теориями: Маркузе и пр.

О руководителях Союза К<омпозиторов>,

олигархия, или «мафия», как их называют в Союзе композиторов.

Стоящие во главе Союзов композиторов Хр<енников>, Щ<едрин>, Пет<ров> и некоторые другие «царьки» – люди, развращенные самовластьем, своим исключительным, надгосударственным, надпартийным положением. Они научились (за многие десятилетия пребывания у власти) ловко, умело водить за нос гос<ударственных> и парт<ийных> чиновников самого высокого и даже высшего ранга, а чиновников чуть поменьше они сами снимают и назначают. Достаточно

вспомнить эпопею с должностью зам<естителя> Министра культуры СССР. Ее долго занимал В. Ф. Кухарский, в прошлом близкий друг, соратник по СК и биограф Хренникова. Впоследствии они поссорились и, в конце концов, Хрен<ников> изгнал Кух<арского> из Министерства путем систематического очернения его деятельности, устных доносов (на это дело он великий Мастер!) и пр. На место Кухарского был назначен Иванов, который также не устраивал ни Хр<енникова>, ни Щ<едрина> (т<оварищ> Щедрин – это вторая скрипка Союза композиторов, но мечтает быть первой. Есть еще и 3-я скрипка, которая тоже мечтает играть Solo — т<оварищ> Петров). Кстати, не пора ли сменить эту засаленную, крапленую колоду карт и освежить руководство организации, которая давно перестала быть общественной организацией и является уродливым наростом на нашей художественной культуре?

Итак, на последнем Съезде композит<оров> т<оварищ> Щедрин (в присутствии Политбюро, это «шоу» так разыгрывается, что в присутствии членов Политбюро» выступают только «свои», из руководства, «не своим» дается слово лишь на второстепенном спектакле, без присутствия Важных зрителей) выступает с отчетом о деятельности Организации и не говорит об этой деятельности ни слова, а всю речь посвящает «разоблачению» деятельности т<оварища> Иванова (зам<естителя> мин<истра> Культуры СССР, который не послал на какой-то важный фестиваль произведение т. Щедрина, а послал произведение какого-то другого композитора; конечно, так прямо это не сказано, но смысл вины таков). Речь проходит под улюлюканье композиторской «массы», наполнившей зал Кремлевского дворца, и увенчана успехом. Т<оварища> Иванова изгоняют из Министерства. <...>

Судьба русской культуры отдана в руки ловких дельцов, которые третируют, унижают эту культуру, мешают ее нормальному развитию, водворяя в Русской музыке чуждые ей, враждебные ей тенденции. Пользуясь своим исключительным государственным положением, эти люди заставляют Государство служить их творческому самоутверждению. Они наводнили своими сочинениями, подчас весьма посредственными, репертуар гос<ударственных> муз<ыкальных> театров, в ущерб классическому искусству, служащему *культурно-воспитательным целям.* Лучшие театры Москвы и Ленинграда стали получастными предприятиями *нэпманского* типа. Они закреплены за Щ<едриным>, Хр<енниковым>, Петр<овым>, которые являются их полными хозяевами, назначающими туда директоров, дирижеров, худо<жественных> руководителей, режиссеров. Композиторы-бюрократы извлекают, таким образом, из своей деятельности огромные барыши. Это подлинные буржуа от коммунизма, попирающие всех, кто им не угоден, не нравится, чужд, в том числе — и подлинно даровитых современных композиторов, зрелых и молодых, чье творчество развивается вопреки деятельности руководителей Союза. Эти композиторы, в известной мере являются символом нашего трудного времени, символом несоответствия нашей жизни и нашего Государства.

Только как насмешку, как иронию можно оценить тот факт, что именно данные люди стоят теперь во главе Союза и руководят его «перестройкой». Для того чтобы перестроить к лучшему, усовершенствовать нашу муз<ыкальную> жизнь, исправить многие недостатки, нужно, прежде всего, освободиться от людей, подобных Х<ренникову>, Щ<едрину>, П<етрову>. Без этого всякое благое начинание превратится в карикатуру, в пародию на «новое мышление».

Обслуживающая критика

Задача критики — обслуживание руководства Союза. Руководители Союзов держат при себе целый штат критиков и музыковедов, задача которых — всемерное восхваление руководителей Союза, их творчества, их безупречной общественной деятельности. Для этого издаются два журнала: «С<оветская> м<узыка>» и «М<узыкальная> ж<изнь>» (который в композиторской среде называют мрачно-юмористически «Музыкальная смерть»). Журналы находятся под абсолютным контролем (Х<ренникова> и Щ<едрина>). Редакторы (ядро) «С<оветской> м<узыки>»: Корев, Генина, Юзефович, делают журнал сами, редколлегия существует лишь номинально, перечень фамилий (которые раз в 5—7 лет меняются) и всё. Фактически «Жизнь» издается редакционным ядром — Корев, Генина, Юзефович. О их компетенции.

Раньше в редакции состояли еще Хаймовский, Дора Ромаданова, Фришман и Соломон Волков. Все они благополучно перебрались в США, последний из них с «Мемуарами» Ш<остаковича>, созданными в недрах редакции.

Такое же однообразное <...> ядро — в журнале «М<узыкальная> жизнь». Редактор И. Попов, знаменитый своей поистине потрясающей беспринципностью, снискал себе славу критика-проститута. Фактическими хозяевами-издателями журнала являются: Григорьев (Гинзбург), Платек (Платок), Скундина и т. д. в том же роде. Платформа журнала проста: реклама, восхваление руководителей Союза и пренебрежение, замалчивание всех остальных композиторов. Полное пренебрежение к музыке нац<иональных> республик. Оба шеф-редактора управляются совершенно просто и конкретно: Попов — секретарь обоих Союзов, Корев — Союза РСФСР. Все музыковедческое дело находится в ведении того же Попова и Косачевой — людей недостаточно компетентных и совершенно необъективных. Это — просто прислуга.

Биографы Хр<енникова> – Платек и Гинзбург, биограф Щедрина — Тараканов, он же глава кафедры Советской музыки в Московской консерватории, он же представитель СК во Всесоюзной аттестационной комиссии (от него зависит присвоение музыкантам ученых званий), он же делает доклады [и пишет] от имени Союза. *Люди, подобные* Косачевой, Попову, Кореву, Тараканову, Утешеву, чья творческая деятельность ничем не обозначена (за исключением Тараканова, написавшего компилятивную книгу об А<льбане> Берге, одном из представителей венской школы, биографию Щедрина), представляют советскую музыковедческую

мысль во всем мире (их посылает Союз). Их информация пристрастна и необъективна. Союз представляют, главным образом, Хрен<ников>, Щедрин.

Выросло уродливое явление нашей жизни — целый сонм композиторов, специально работающих на экспорт, по заказу иностранных антрепренеров, издательств, столичных и провинциальных муз<ыкальных> театров и симф<онических> оркестров, которых за рубежом огромное количество. Такая работа считается особенно почетной, «престижной» и большое количество молодежи занимается этим делом. Работа секретариата наполовину состоит из выдачи разрешений на выезд в различные страны, города и городки нашим композиторам для чтения лекций, участия в симпозиумах и конференциях, фестивалях, где исполняется их музыка. Иногда эти фестивали имеют сомнительный характер, имена многих композиторов и их сочинения в большинстве случаев секретари не знают, но усердно сотрудничают в вопросе выдачи виз с иными компетентным» органами Сов<етского> государства. Все это не совсем как-то вяжется со смыслам работы Союза композиторов. Да и *Союз* ли мы? Что нас связывает, кроме паспорта, да и тот иной раз люди меняют на паспорта других держав.

<...>

Статья о СК РСФСР, большая, широкая для «Нашего современника» или «Нового мира».

* * *

Вождем и организатором Октябрьского переворота называется Л. Д. Троцкий-Бронштейн, который написал книгу «Уроки Октября», весьма в то время популярную. Он же проявлял повышенное внимание к людям творческого труда, особенно литераторам, которых расценивал со своей революционной точки зрения. Несомненно, Троцкий-Бронштейн был выделяющейся фигурой на фоне Зиновьева, Стеклова-Нахамкеса, Каменева-Розенфельда, Апфельбаума-Зиновьева (или Урицкого- Радомысльского), Ларина-Лурье, Володарского-Котяна<Когена> и т. д. И его идеи (в известной мере противостоящие идеям Л<енина>-У<льянова>) получили быстрое распространение среди людей, занимавших верхушку гос<ударственного> управления. Это было движение, которое так и называлось троцкизмом. (Движение это сохранилось до наших дней и организовано во всемирном масштабе как IV Интернационал. Портрет одного из деятелей этого движения Андреева-Кривѝн (по-русски просто Крѝвин) я видел неожиданно для себя на предвыборных листовках во время президентских выборов во Фр<анции> в 1966 или 69 году, точно не помню. Это был человек, внешне декорированный под Тр<оцкого>, такое же пенсне, жгучий брюнет, неумолимость и беспощадность во взгляде. Эта предвыборная платформа была резко антисоветской и только! Очевидно, она не рассчитывала на успех на выборах.) Деятели верхушки гос<ударст>ва охотно или неохотно признавали верховенство Т<роцкого>. Их соединяло чувство нац<иональной> солидарности, которое было исключительно

сильным, несмотря на прокламируемый ими интернационализм. Под знаменем этого фальшивого ин<тернационализма> гнездилось адское национальное высокомерие, почти нескрываемое презрение к Р<оссии>, ненависть ко всему русскому, имевшему несчастье попасть под гнет этой беспощадной, ужасающей деятельности, от которой до сих пор мы не можем освободиться.

Марина Цветаева

Имя поэтессы Цвет<аевой>, писавшей на русском языке, усиленно за последние годы внедряется в сознание читателя. Однако не всякий писатель, владеющий русским языком и пишущий на нем, — русский писатель. Есть много люд<ей>, говорящих по-русски, но не только не любящих России или любящих ее сугубо избирательно: пейзаж, русскую литературу (никогда не всю, а тоже — избирательно), искусство – например, Левитана, Серова и др. вещи, *никогда не главные* — определяющие, всегда — частные, характерные, но побочные. Не скажу, чтобы я сильно любил эту поэтессу. Стих ее — косноязычен, вторично-литературен, язык не совсем живой, книжный, иногда манерно-архаичный. Строй чувств – вздернутый, истеричный. Не совсем почему-то приятно, когда женщина открыто говорит о своей сексуальной жизни. Удивительное дело, в народном сознании сохранилось сравнительно терпимое отношение к мужскому блуду, хотя церковь, разумеется, *строго* порицала это. Однако существует пословица: «Быль молодцу не в укор». Но это не касается женщины, для которой по этому поводу народ нашел особое слово («блядь»), афористически кратко выразив свое презрение к доступной женщине. И в самом деле, блуд отца еще может быть терпим, хотя вряд ли вызывает уважение. Но материнская греховность — нетерпима, непредставима. Поэтому я не люблю, когда женщина открыто пишет о своем блуде, хотя, возможно, по теперешним нормам — ничего уже не страшно!

У Цв<етаевой> есть стихотв<орение> о гражданской войне, где она восхваляет «белую», Добр<овольческую> армию, Ден<икина>, Кутепова, Май-Маевского и др. Я — человек старый, не берусь теперь судить в целом о Гр<ажданской> войне, о правых и виноватых в ней. Не берусь! Знаю лишь, что ничего более страшного для жизни нации, для самой ее сущности нет, чем братоубийственная, неслыханная по жестокости резня, когда сын убивает отца, а отец сына, брат встает на брата из вымышленной, вдолбленной в голову «классовой ненависти». Тогда — беда, нация может надломиться и погибнуть... Но мой отец Вас<илий> Григорьевич> С<виридов> был ком<мунистом> и после Окт<ябрьского> переворота служил на советских должностях в уездном городке Фатеже Курской губернии. Он занимал должность заведующего отделом Труда. Когда пришли с Юга белые, отец скрывался, жил в подвале. Один человек по фамилии Марин, русский человек, донес об этом. Отец попал в тюрьму. В это время красные пошли в наступление с Севера, и Добр<овольческая> Армия начала отступление. Перед отступлением неск<олько> человек арестованных большевиков были (естественно —

безоружные) согнаны во двор тюрьмы и порублены шашками. Помню своего отца в гробу с перевязанной нижней частью лица. И сейчас его вижу!

Поэтому вдохновенная поэзия Цветаевой, прославлявшей доблестных солдат и офицеров Белой Армии, не находит во мне отклика. Мне больше нравится ее лирика. Например, вот это:

> Я любовь узнаю по щели,
> Нет! — По трели
> Всего тела вдоль...[32]

Не правда ли, сильно сказано, особенно впечатляет это — «по щели»! <...>

О руководителях Союза

Развал и упразднение русского хорового общества, развал почти полный *всего хорового русского дела,* развал хорового образования при полнейшем попустительстве и с прямого ведома Министерств культуры, возглавляемых некомпетентными людьми, не имеющими своей самостоятельной точки зрения на проблемы, которые им надо решать. Позиция руководства Союзов композиторов, управляемых в течение десятков лет одними и теми же людьми, вызывает серьезное беспокойство. Нет принципиальности, государственного подхода к вопросам культуры, имеющей общенародное значение.

Ничего, кроме шкурных интересов, базарной, рыночной идеологии. Для того, чтобы творчески самоутвердиться и побольше заработать (суммы доходов здесь весьма и весьма значительны!), эти люди готовы растоптать всех и вся: и классиков, и современников, и ростки будущего.

О современном передовом, «новом» авангардном музыкальном искусстве

Я внимательно смотрел, почти изучал опыты композиторов послевоенной Европы, которым в последние годы неожиданно и стремительно была создана ослепительная реклама, так сказать, в «глобальном» масштабе. И тогда — в 50-60-е годы, и теперь уже по зрелом размышлении, я не видел и не вижу здесь ничего, кроме усовершенствованного, варьированного эпигонства. Эта музыка — изначально стереотипна, вторична. Все, что есть в ней «нового», было открыто ее изобретателями и конструкторами: Шенбергом, Бергом и Веберном. Они, очевидно, и останутся в дальнейшем представителями этого течения, создавшими какие ни на есть ценности. Это — их патент в истории музыки. Мне могут возразить, что и новые композиторы подобного типа, называющие себя, без ложной скромности, «авангардом» искусства, исполняются на фестивалях современного искусства. Это — так! Разработан специальный фестивальный тип, когда подобная музыка выступает не на фоне классического искусства, а как некое противопоставление ему.

Действительно — «авангардизм» насажден всюду поистине железной рукой тех, кто считает себя победителями в прошедшей мировой войне, насажден, что называется, во всем мире. Подобно коросте, он покрыл тело современной Европейской, так называемой серьезной, музыки во многих странах, в том числе и у нас, в стране, где его адепты и служащие этим адептам люди заняли государственное положение. Они руководят Союзами композиторов сами или посредством своих учеников, занимают ответственные должности в государственном аппарате, управляющем музык<альной> жизнью страны, имеют контролируемые ими издательства, музык<альные> театры, всецело подчиненную им музыкальную печать и средства массовой информации. *Им* создается в нашей стране «особая» реклама и режим особого благоприятствования со стороны Государства. Композиторы-авангардисты ежегодно принимают участие в многочисленных фестивалях, специально устраиваемых для демонстрации подобного искусства. Иной раз эти фестивали носят «подозрительный» в общественно-политическом, да и в художественном смысле характер. Таким, в частности, был состоявшийся прошедшим летом фестиваль в Лондоне, носивший русоненавистнический, грубо русофобский характер, в котором, как кажется, принимали участие и члены Союза советских композиторов со своей музыкой. [Они были] приглашены туда, что называется, «на полный кошт и всяческое довольствие». Конечно, всякому композитору приятно слышать свою музыку, приятно слушать, когда ее хвалят. Да и деньги... «они ведь не пахнут»! Рубли, фунты и доллары — какая разница. Важно, чтобы их было побольше.

О музыкальной одаренности

Чувством музыки как искусства одарены бывают люди, часто далекие от музыкальной профессии. И наоборот, часто музыкой занимаются люди, лишенные от природы подлинно музыкального ощущения. И это не недостаток человека, а всего лишь особенность его души. Многие из людей, профессионально занимающиеся музыкой, — исполнители, теоретики (среди них особенно много вербуемых, большей частью, из неудачных исполнителей) и даже сочинители не подозревают о существовании скрытого, тайного языка музыки как искусства. Его глубины совершенно им недоступны. Ощущение тайного языка музыки дается от природы, его невозможно приобрести ни знаниями, ни умелым, виртуозным исполнительством, ни культурой. Зато знания и культура шлифуют, развивают природную склонность к искусству.

* * *

Верхушка Русского дореволюционного общества: дворянство, придворные круги, военная верхушка — прогнила насквозь. Русская интеллигенция была в большинстве своем настроена *против* этой, державшей уже ослабевшую власть, беззаботной «верхушки», но, в свою очередь, сама была подвержена нравственному

гниению и не имела позитивной программы. Всем хотелось перемен, да не знали каких, и думали, что все они к лучшему. Была лишь одна, сплоченная сила, которая знала, чего хотела: привилегий для своей нации, власти и притом всеобщей, т. е. государственной, полицейской, контроля над образованием, захвата промышленности, а главное — власти над землей. Той самой Русской землей, которой обещали в изобилии снабдить русского легковерного мужика-дурака и которую у него отняли.

«Рукописи не горят!»

броская, но сомнительная фраза. Для глубокой правды эта фраза слишком эффектна и потому быстро стала обиходной в советских салонах, в репортерских статьях и т. д. Нет, рукописи горят! Достаточно вспомнить «Мертвые души» Н. В. Гоголя. А бесчисленное число икон (разве это не бесценные рукописи!), сгоревших в печках, в «буржуйках», в кострах, специально разведенных для этой цели?

В Р<оссии> существовали, по нашей современной статистике, более 80 000 церквей и монастырей, нравственная и художественная ценность их была неисчислима. Разрушение церкви — это самый страшный удар не только по культуре, но и по самому существу р<усской> нации, которой ныне грозит опасность полного вырождения. Народ нравств<енно> выродился, его ничего не стоит натравить на кого угодно, на другие народы и страны, на свой же народ, он способен стрелять и резать, кого прикажет чудов<ище>. Великие художественные ценности, хранившиеся в церкви, уничтожены.

TV. Разговор с Юр<ием> Мих<хайловичем> Богатыренко[33]

Тезисы.

Музыка Древней Руси.

Иван Грозный (IV) — композитор (стихира о князе Мих<аиле> Черниговском и боярине его Феодоре — замучены Батыем за отказ изменить свою веру). Иван IV двинул вперед музыкальную культуру, жалованье — дьякам, занимавшимся музыкальным творчеством и хорами.

Народная песня. *Нет свода*, несмотря на то, что разговоры ведутся уже десятки лет. Вину несет руководство СК РСФСР. В настоящее время дело это абсолютно заброшено. Народная песня почти начисто исчезла, многое пропало бесследно. СК не занимается этим вопросом. Сознательное попустительство этому варварскому делу. Деревня была стихийным хранителем национальной культуры, песен, обрядов, обычаев. Эта деревенская *культура* была почвой, на которой произросла вся наша классическая музыка: Глинка, Бородин, Чайковский, Мусоргский, Р<имский>-Корсаков, Рахманинов, все то, что внесла Россия в культурный фонд Человечества. С исчезновением деревни, с исчезновением православной Церкви наша музыкальная культура, самобытная и духовно самостоятельная, скоро

перестанет существовать, не имея питательных соков. Она обратится в заемное, подражательное сочинительство, не имеющее ни смысла, ни духовного наполнения, ни ценности.

3) Перед нами пример наших республик: Грузии, Литвы, Латвии, Эстонии = хранящих свою певческую культуру, свой музыкальный язык, хранящих себя от уничтожения как нацию. Между тем русский человек перестал петь свою музыку, он уже давно поет чужие песни и пляшет под чужую дудку.

4) Упразднение Русского хорового общества, работа которого была сознательно развалена СК, — тяжелейший удар по русской культуре. В необъятной РСФСР всего 16 профессиональных хоров, считая камерные. Им не хватает полноценных худ<ожественных> руководителей, т. к. хоровые кафедры, особенно Московской консерватории, не выпускают полноценных специалистов. Это несмотря на то, что директор Консерватории — сам бывший хормейстер. Самодеятельное хоровое искусство также на деле почти ликвидировано. Оно — непопулярно, неинтересно, непрестижно. Американизация нашей культуры, американизация всей нашей жизни, желание во многом походить на богатую заокеанскую страну выражается, пока что, в усиленном насаждении легкой музыки, которая затопила нашу жизнь, дурманит сознание и уничтожает души молодых поколений. Спорить с этим бесполезно, но эти поколения можно лишь горько пожалеть.

Между тем музыкальная жизнь Америки совсем не ограничена легкой музыкой. В США сотни симфонических оркестров, в каждом почти университете есть музыкальный факультет, свой оркестр и хор. Хоровое искусство США достойно восхищения, в стране более 30 000 хоров, профессиональных и, главным образом, любительских. Есть и русские хоры, мне приходилось немного их слышать. К 1000-летию крещения Руси, крупнейшему событию в истории нашего народа, началу его письменной грамоты, в США издается 40 томов русской хоровой музыки[34]. Это — сокровище! которое хранят и [ценят]...

Между тем у нашего народа оно было отнято и, в значительной степени, истреблено. Встает вопрос — кем? Только ли самим русским народом? Наша классическая музыка, которой мы по справедливости гордимся (или, может быть, уже не гордимся по причине ее устарелости, «провинциальности») так же, как и нашей литературой, живописью. Где же наше уважение к ее творцам? Знаменитый критик В. В. Стасов писал: «Мусоргский принадлежит к числу тех художников, которым потомство ставит памятники на площадях»[35]. Где же он, этот памятник? Его — нет. Нет в Москве и улицы Глинки, нет улицы Бородина, зато есть в Москве улица Дунаевского, и в Киеве улица Выс<оцкого>, и в Одессе улицы Бабеля и Бебеля, и Багрицкого, и много других подобных улиц.

До сих пор не издано, нет ни одного академического собрания творений Великих русских композиторов. [Впрочем, сейчас началась подготовка к изданию произведений М. П. Мусоргского.] Вопрос этот не интересует никого: ни государство, почитающее себя большим меценатом и ассигнующее СК десятки миллионов ежегодно, ни сам СК, пожирающий эти многие десятки миллионов, ни

руководителей СК, десятки лет сидящих на своих хлебных постах, извлекающих огромные барыши от своего положения гос<ударственных> фаворитов.

Обособление Советской музыки в отдельную, имманентно существующую категорию. Создание ей режима особого благоприятствования. Особые организации для пропаганды Музыки СК, работающие специально на заграницу, что почитается особенно престижным и очень поощряется государством. Создание привилегированной касты композиторов-бюрократов, руководящих СК СССР, РСФСР, М<осквы>, Л<енинграда> [и некоторых республик] (справедливости ради надо сказать — не всех), в чьи руки бесконтрольно, и как видно — навсегда, отдана музыкальная жизнь Москвы, Ленинграда и всей Российской Федерации. Эта каста абсолютно безответственна, управляет союзами композиторов с их гигантским бюджетом, владеет музыкальными театрами, поделив их на «сферы влияния», филармониями, «своим» мощным нотным и книжным издательством, контролирует музыкальное *образование,* направляемое в сторону «космополитизации», забвения национальных культур. Руководство СК держит под контролем музыкальную печать и держит при себе целый штат критической прислуги, расхваливающей их творческую продукцию в своих статьях, книгах и пр., распространяемых по всему миру. Оба музыкальных журнала всецело контролируются руководством СК и служат интересам самоутверждения руководства СК[36].

* * *

Молодость ценна не сама по себе. Она несет только «заряд». Этот заряд может быть и положительным, и отрицательным.

* * *

Трагедия — не истерия, не суетливая взвинченность, не вопли и судороги, не грохот оркестров или радиоусилителей, не удары палкой по башке. Вспомним статую бессмертного Софокла — это само величие и покой.

Записи 26/X 1987 г.

XX век обогатил человечество новым опытом. Опыт этот весьма разнообразен и, несомненно, не лишен величия. На арену жизни вышли массы людей, целые народы вступили в открытый спор друг с другом о том, как жить дальше. Разумеется, весь этот огромный опыт, о котором нет нужды долго распространяться, очень обогатил человечество, хотя и достается подчас очень дорогой ценой. Этот опыт жизни породил множество самых разнообразных мыслей и чувств, от надежды до отчаяния. Все это, разумеется, имеет прямое отношение к искусству, ведь оно по своей природе предназначено выражать человеческие чувства, и музыка нашего века старалась это делать и шла по своему пути, достаточно широкому. Наше столетие дало целый ряд крупных музыкантов-художников, в том числе и русских, из

которых я бы особенно отметил С. В. Рахманинова, достигавшего порой в своем творчестве необыкновенной духовной высоты.

Но именно в XX веке в искусство пришли и другие тенденции: бездуховность, безверие, цинизм, повышенный интерес к низменному, глумление над добром, презрение к человеку и, особенно, к народной массе, выпячивание «избранности» художника и всей художественной среды, чего никогда не позволяли себе великие люди прошлого. Все это соединялось подчас с большим талантом, но делало самый этот талант ущербным, неполноценным, снижало его «пробу». Говоря это, я отнюдь не посягаю ни на чью славу, но хочу сказать, что движение в этом направлении не сулит, как видно, ничего, что было бы плодотворным для духовного сознания. И сегодняшняя заминка в музыкальной жизни, некоторая пауза, что ли, является показателем поиска новых путей. Думаю, что искусство, если ему суждено уцелеть, по всей вероятности вернется к извечно сопутствовавшим человечеству — *простым истинам,* но будет выражать их по-новому, своеобразно и увлекательно. Во всяком случае, я хочу в это верить.

Какой будет музыка Нового века ?

Об этом можно только гадать. Предсказать же это трудно. По всей вероятности она будет — разной, несмотря на унификацию, которую ей придало наше столетие.

Не возьмусь говорить о всей мировой музыке, остающейся все же национально своеобразной, несмотря на усиленные попытки ее унификации. Могу высказать свои соображения только о русской музыке, которая мне, естественно, наиболее близка.

Думается, что музыка серьезная, затрагивающая глубины духа, создается и теперь и, очевидно, будет создаваться в будущем. Ее всегда было мало, но она — есть. Ее может быть немного больше, ибо во множестве такое искусство сотворить вряд ли возможно. Огромное количество музыкантов занимается техническими экспериментами, подменяющими настоящее творчество, нарочитый сознательный поиск «новизны» и пр.

Музыка уйдет от сухого техницизма, от надоевшего уже смакования зла, уйдет от поверхностного воплощения больших тем, чем мы так грешим теперь. Мне кажется, что музыка будущего, наша музыка (во всяком случае, мне бы этого страстно хотелось и есть некоторые основания так полагать!) станет искусством духовного содержания, она возвратится на новом витке к своей изначальной (почти утраченной ныне) функции — быть выразителем внутреннего мира человека в его поиске и стремлении к идеалу, к естественной речи. Такая музыка может стать спутником человека в его высоких духовных порывах. Она может стать искусством «соборным», объединяющим людей вокруг высокого. Думаю, что музыка станет в известной мере идеальным искусством. И если это произойдет, то скорее всего у Нас, благодаря особому опыту, который приобрела Россия за нынешнее столетие. Но такая музыка вряд ли у нас будет замечена. А вот когда подобное искусство

появится позднее на Западе, то у нас скажут: «Подумаешь! Мы это открыли гораздо раньше, чем Европа».

Разное

А. П. Бородину приклеена кличка — эпического композитора, как бы в противовес лирическому. *В могучем и цельном (эпическом) сознании Бородина не менее субъективного,* личностного, чем в солипсизме Скрябина.

О понятии Гений

В древности — понятие Религиозное, гений — Божественный дух. В XVIII рациональном веке — понятие физиологическое, как высокоорганизованное существо. В XIX веке — историческое, воплотитель тенденций эпохи. В XX веке — административное, должностное [кто держит власть или поставлен при ней].

* * *

Народ живет для лучшего.

* * *

Слышал по радио фортепианные прелюдии Шостаковича в оркестровке дирижера Рождественского. Какое убожество, отсутствие фантазии, отсутствие всякого вкуса, неумение, неуклюжесть в пользовании инструментами. И это у дирижера с огромным опытом, какая-то природная, органическая бездарность. [Как видно, такое отсутствие дарования не заменишь никаким опытом.]

Дирижер Рождественский — король халтуры (как его называют в Европе) как оркестровщик.

* * *

Тезисы для сценария, выступления, речи и т. д.

Древняя музыка Руси.

Иван Грозный — композитор.

Стихиры. Двинул вперед изучение музыки. Положил жалованье дьякам.

Деревня исчезла.

Народная песня исчезла, забыта. Многое не записано, не собрано. Свода песен нет — работа над ним сорвана сознательно. Управляли Фольклорной комиссией: Лебединский (б<ывший> генеральный секретарь РАПМ'а), Гурьев (алкоголик), Щуров, Рабинович.

Брать пример с республик (Грузия, Армения, Прибалтика). Небольшие по численности народы стараются сохранить себя. Русские — себя потеряли.

Воспитание (музыкальное детей). Принята в РСФСР система Кабалевского, весьма спорная, унифицированная (антинациональная), сделанная на немецкий манер, à 1a Антон Рубинштейн[37]. Несомненно, автор системы был движим хорошими соображениями. Однако целесообразно ли детей всех национальностей воспитывать на «Нотных тетрадях Анны Магдалены Бах», только на слушании музыки, пассивном ее восприятии? Почему принижено значение народной песни? Потому, что истребляется все национальное, все русское. Народ наш постепенно превращается в сброд, в вооруженных ландскнехтов, воюющих или жандармствующих во многих странах мира. Спрашивается: *за чьи интересы?* <...>

Исчезло хоровое пение — единственно доступный всем детям, а не только из семей с достатком, вид коллективного музицирования.

Воспроизводство музыки — толчок к творчеству.

Дети должны знать...

* * *

[Семьдесят лет существования... Прошедшие]

Последние семьдесят лет:

Смерть Танеева, Скрябина, Кастальского, Черепнина, Гречанинова, Метнера. [Отъезд] Бегство Рахманинова, Шаляпина (и целого ряда талантливых музыкантов). Русские музыканты бежали от преследования Е<врейской> В<ласти>. Да ведь от хорошей жизни никто еще не убегал.

40 лет правления Х<ренникова> — это самые черные, самые мрачные годы в истории Русского музыкального искусства.

Почти вся музыка доглинкинской эпохи под запретом. 1931 год — во дворе Московской консерватории развели костер, где сжигали творения Глинки, Бортнянского, Чайковского, а с ними заодно и всех европейских классиков. И это было еще до появления д-ра Геббельса, который многому научился у руководителей РАПМ'а, Лебединского, Белого и др. извергов.

* * *

Мне приходилось в жизни общаться с представителями других наций, бывать, хоть и немного, за рубежом. Нигде и никогда я не встречал такой ненависти к русскому, как у нас в стране.

* * *

Он — улыбается, он мягко стелет, но это *смертное ложе* для ру<сской> на<ции>.

* * *

Р<усски>е. Полурабское население, не имеющее самостоятельной духовной жизни.

* * *

«Сколько бы дерево ни росло — корни его не меняются».
Ал<ексан>др Яшин[38].

«Хованщина»

Народ — стихийный носитель веры, воплощение *Правды и Любви.*

Мусоргский — композитор-Христианин. Мусоргский всегда был врагом самодовлеющего эстетизма. Глубочайшее религиозное сознание. Незыблемые нравственные основы, все судится с высоты Христианства, без всякой назидательности, терпимость, свет любви и правды.

Творчество М<усоргского> бесконечно глубоко и разнообразно. В нем причудливо сцеплены сложные вопросы национального бытия, кипят, бушуют могучие социальные страсти, борются крупные и разнообразные характеры, богатство народного быта, бесконечное разнообразие чувств. Но доминирующей идеей является религиозная идея, вера — как идея жизни, тайный смысл существования нации. Борьба народа, стихийного носителя веры, с безбожным Государством или Преступной Властью.

Мусоргский — чужд рабской зависимости от культурной гегемонии Запада, будучи притом человеком с весьма развитым и разнообразным слуховым опытом, совсем не чуждым современной ему Европейской музыки.

* * *

Записи. 17/1-88 г.
Кам<ерный> хор.
Пластинка.

Икона.
Три хора из «Царя Федора».
Курские песни.

Б<ольшой> хор.
Три хора на слова Прокофьева.
Концерт памяти Юрлова.
3 хора из «Царя Федора».

3 старинные песни Курской губернии.
Икона.
Курские песни с оркестром.

* * *

Система Кабалевского воспитывает в человеке *механистичность. Механизация,* мертвое компьютерное искусство проникло в самую душу современного человека.

Сложился тип художника-компьютера (беспочвенного, безжизненного). Такой композитор-компьютер может сделать, произвести все, что угодно: фугу, оперу, балет, песенку, симфонию, церковную молитву и т. д. Но все это — подделка искусства, имитация его (или, как теперь говорят, «имидж»), суррогат, мертвое, умозрительное сочинительство, лишенное жизни, ее дыхания и трепета, человеческой боли или радости.

Особенно мертва *интонационная сфера* подобной музыки, она лишена какого-либо своеобразия, всегда вторична, стереотипна.

Тетрадь 1988

Журнал "За пролетарскую музыку" 1930 год № 1

Выписать из статьи «Как слушать оперу»[1]:

Стр. 9 — от слов «Самая форма оперы» (то, что отмечено)[2]

Стр. 10 — абзац от слов «Слушая оперу»;

Стр. 26—27 — переписать текст песни (слова и музыку) Немберджи «Ну, и долой»[3].

Стр. 13 — переделка песни: «спекулянтов, кулаков, подкулачников, попов...» — вариант песни «Ну, и долой»[4].

1931 год №1

Стр. 15 — немецкий текст песни «Коминтерн», русский текст[5].

Стр. 16 — статья Житомирского (важная статья) «Д. С. Е.» или «Агитпроп фокстрота» в Театре Мейерхольда[6].

«Нет, разумеется, в этой постановке» никакой сатиры на «фокстротирующую Европу». Наоборот, европейское «близко» изготовлено на этот раз с особым смакованием и снабжено всевозможными «пикантными гарнирами». Тысячи зрителей посмотрят новинку Мейерхольдовского театра, сотни унесут с собой заразу вырождения. Эта зараза глубока[7].

№2

Ю. Хайт, «Смена» — призыв к «мировому пожару».

«Авиамарш» — немецкая песня (скраденная Хайтом), впоследствии ставшая песней нацистов[8].

Добавление из статьи Горького «О музыке толстых» специально для Кичина. «Толстому женщины не нужны как друг и человек. Любовь для него — распутство и

становится все более "развратом воображения". В мире толстых эпидемически разрастается однополая любовь». Может быть, эти слова возмущают Кичина?

В. Блюм (Садко) — палач Булгакова, музыкальный критик, борец за внедрение фокстрота (тогдашней рок-музыки).

№5

Борьба Блюма, Ледогорова (Айсберг), Мейерхольда и Вишневского против РАПМ'а — дружеская свара[9]. Написать подробно о платформах РАПМ'а и РАПП'а, а также ЛЕФ'а и АСМ'а. Все эти организации воевали против русского искусства.

Стр. 4 — «...Балет эмигранта Прокофьева...». «Музыка мракобеса-фашиста Стравинского»[10].

Стр. 5—6 — «Вылазка реакции» — исполнение «Колоколов» Рахманинова. *Рахманинов* — белоэмигрант-фашист, заклятый враг Советского Союза. Бойкот музыке Рахманинова, государственный запрет на эту музыку. «Исполнение "Колоколов" в момент обостреннейшей классовой борьбы, в момент прямого разоблачения интервенционистских стремлений мировой буржуазии, является попыткой сплочения и организации враждебных нам сил реакции». Овации аудитории — охотнорядцев, попов и старобюрократических зубров, собравшихся справлять «великий пост» в Большом зале б<ывшей> МГК (*отдельно сказать, как называлась консерватория в это время),* свидетельствуют о смысле концертов — как *политической демонстрации.* (Перепечатать всю 5-6 стр.)[11]

(«Эпоха культурной революции».)

Общее собрание (студентов и преподавателей).

«Матерый враг Советской власти — белогвардеец Рахманинов»[12].

Стр. 7—8 — выписать все цитаты из статьи Ленина «Товарищи рабочие, идем в последний и решительный бой»[13].

О спектакле «Последний, решительный...». В конце весь зал встает — написать отдельно по материалам из журнала «Пролетарский музыкант»[14].

5 октября. Барвиха

Роман Дудинцева об академике Лысенко[15]. Политизация науки, искусства, религии, всей духовной жизни. В этом вся беда. Изменяется лишь политика, а идея политизации незыблемо остается. Для несведущих, особенно мол<одых>, поколений кажется, что были несвободны, а стали свободны, тогда как принципиально ничего не меняется. Положение науки, искусства, религии остается по-прежнему зависимым.

* * *

Композитор-компьютер, работающий с логарифмической линейкой. Расчисленная музыка. Сторонники и последователи Шенберга и его школы

избегают употреблять даже в разговоре его имя. Напротив, их любимые авторы, предтечи — Глинка, Рахманинов, П. И. Чайковский, своего рода «камуфляж».

Начало сезона

Концерты: Бах-Шнитке, Губайдулина, Денисов. Бедный Щ<едрин> остается лишь в качестве государственной ширмы (сидящий сразу на многих стульях). Именно это творчество есть наиболее полное выражение «застоя», идейного тупика, в который зашла наша жизнь, тупика, из которого Гос<ударство> и все мы ждем выхода, «перестраивая свои ряды», но еще не обретя новой идеи движения или стыдливо боясь произнести сокровенное слово «капитализм», признав, что десятки миллионов загубленных людей, океан пролитой крови — все было как бы зря. Но эти жер<твы> принесены не зря. Есть среди них те, кто получил гигантскую выгоду, обрел власть и т. д.

Воскресенье, 9 окт<ября>

Вчера и сегодня слушал три телепередачи на музыкальные темы. Вчера — часовая передача Гаврилина: дивная, свежая, чистая, *своя,* незаемная музыка (передача так и называлась — «Пишу свою музыку»), «свои» мысли, глубокие соображения о жизни, о родной русской культуре, о судьбе нашей музыки — трудной судьбе.

Необыкновенная передача «Интерпретация». А. Н. Скрябин. Фортепианные пьесы: главным образом, прелюдии ор. 11 и последние — ор.74, мазурка и что-то еще. Своеобразие, аристократичность, артистизм. Чистота стиля, лишь Этюд ор. 1 отдает влиянием Чайковского и Шопена. В хрупкой музыке Скрябина – предчувствие вселенской катастрофы. Мир — тонок, хрупок, беззащитен.

Тонкий, изысканный музыкант – Игорь Никонович. Две дочери композитора — Мария и Елена. Одна из них говорит вещие слова: «Он был хороший человек, а если сделал что-либо *не то,* поэтому, наверное, умер так рано». И читает «Пророка»: «Моих ушей коснулся он и их наполнил шум и звон...» Как это замечательно и как уместно в устах старухи, в которой живет пламень гения, полученный от отца в наследство.

Сегодня еще слышал новинку — «Концерт для альта с оркестром» Шнитке в исполнении Башмета, редкого виртуоза. Концерт имел большой успех. Что сказать о музыке? Шикарная, отлично выполненная (в своем роде) партитура. Отработанная, умело сделанная конструкция, не лишенная, впрочем, длиннот, главным образом, по причине неяркости интонационной сферы. К сожалению, нет *своей* речи, *своей* интонации. Компилятивная музыка, смесь самого разного, слышанного уже многажды (в том числе и самого тривиального). Опора, уже заранее, на эклектику: Малер (многозначительные длинноты в духе заключения «Песни о Земле»), Берг, Шостакович (в смысле формы), но дряблый, вялый, куски

общеупотребительной музыкальной ткани (Европейских образцов — то ли из Баха, то ли из Венявского или еще откуда).

Комиссионный магазин: все добротное, шикарное, но все ношеное, подержанное, подновленное, чужое [с чужого плеча. Музыка эпохи застоя, тупика]. [Все клочковато, музыка много раз прекращается.] В гигантском количестве нот нет ни одной *своей.* Какое-то пышное, торжественное эпигонство. Длиннющее заключение, когда слушать уже давно нечего: альтист тянет свои ноты до бесконечности, дирижер показывает руки, *перстень* на пальце отдельно; потом оба — солист и капельмейстер — склоняют головы, потрясенные музыкой, и стоят так минуты полторы. Картина!

Все это похоже по смыслу на музыку самодовольного Ант<она> Рубинштейна, усовершенствованную и цивилизованную в соответствии с движением музыкального прогресса. Все это — plusquamperfekt! Симфонизм, гальванизированный Шостаковичем (ненадолго), все же отдает трупным запахом. Музыкальная трупарня, музыкальный морг.

Имитация музыки. Как будто бы есть все (или многие) ее элементы, *но нет ее самое.* Все вторичное, ни о чем нельзя сказать — вот это такой-то. Комиссионный магазин: все шикарное, но не первородное, не свое, уже ношеное, как говорится — бывшее в употреблении, все с чужого плеча.

Увы! Не всякий советский композитор может сказать подобно Гавр<илину>: «Пишу *свою* музыку». Самобытность дарования всегда была редкостью, а в русской музыке наших дней подобное явление уникально. Прививаемая в учебных заведениях, лихорадочно насаждаемая могучими средствами массовой пропаганды музыкальная эклектика, выдаваемая за «новое слово в искусстве», подобно глине залепляет уши современного слушателя. Она проникла в оперу, балет, насаждается «квадратно-гнездовым» способом, как насаждалась кукуруза четверть века назад. Она вытеснила из радиоэфира русскую классику: Даргомыжского, Мусоргского.

Аккордовые рамплиссажи в миноре с фальшивыми нотами, подобных рамплиссажей бездна в каждом концерте для струнных инструментов. Какой-то не то Бах, не то Брух? А скорее всего, и то и другое. Словом, снабженная новым названием, старая, давно известная эклектика. Новизна ее лишь в яростной ее воинственности и высокомерии. Самуэль Гольденберг из «Картинок с выставки» Мусоргского с палкой — набалдашником «Голова Лев Толстой»[16].

* * *

Мемуары мар<шала> Ж<укова>[17]. Впечатление такое, что писал какой-то ст<алинист>ский <?> компьютер. Ничего человеческого, ничего от себя, от личности — все выровнено, утрамбовано, закатано безликим бетоном, ни одного живого слова. Бездарный язык, язык пишущей машинки, арифмометра. Автору «помогала» некто Ржевская. Нетрудно догадаться — кто это такая, что это за лит<ературный> обработчик. И так — всюду! Вся жизнь под контролем. Ср<авни> собрание сочинений А. Блока, цензурованное Вл. Орловым, и мн<огое> другое.

* * *

Политизация культуры началась немедленно после Окт<ябрьского> переворота. Низвержение памятников, расстрел Моск<овского> Кремля, закрытие газет, политизация слова, музыки, живописи и т. д. Предприимчивые футуристы объявили себя коммунистами-футуристами, комфутами, супруги Брик и Маяковский, Левидов, Третьяков, Кушнер и т. д.

* * *

15/X— 88 г.

Журнал «Юность» 1987 г.

№ 4. Статья А. Косаревой «Вожак», стр. 2—5.

№ 7. Из статьи А. Михайлова[18], стр. 76 цитаты из В. Распутина: «Правда проистекает из самой природы, ни общим мнением, ни указом поправить ее нельзя». Стр. 76.

И далее — стр. 76.

Нынешняя молодая проза, на мой взгляд, все-таки проза одиноких.

Эти писатели больше оглядываются на своих далеких и близких предшественников, чем друг на друга. Верящие каждый в своего Бога русской классики — Достоевского или Гоголя, Бунина или Платонова, — они выбирают свои дороги в литературе и упрямо движутся по ним.

* * *

«Расовая и профессиональная спесь».

Рассуждения о музыке. Эмиль Котлярский (очевидно, Котляр)[19].

* * *

«Дружба народов», № 6 1988. Стр. 200-209,

«О чем нам говорят столетья»[20].

Журнал «Дружба народов» № 7 1988 г., стр. 207-208.

Начало переписки совпадает с удивительными годами, которые в СССР еще спустя тридцать лет продолжали называть мирным временем... Это было время, когда устоявшийся уклад создавал ощущение жизни, как чего-то естественного, стабильного и не предназначенного в жертву военным катастрофам. История воспринималась как «ипостась Божия» и «олицетворенье его воли».

Пастернак и его сверстники со всей серьезностью и самоотдачей были увлечены тем, что, по их мнению, должно было обеспечить действенность этой проповеди, помочь ей восторжествовать и дать любой человеческой жизни абсолютный смысл и ценность. Ретроспективно он написал о них спустя пятьдесят лет в «Докторе Живаго». В черновой рукописи романа мы читаем: «Все эти мальчики и девочки нахватались Достоевского, Соловьева, социализма, толстовства, ницшеанства и новейшей поэзии. Это перемешалось у них в кучу и уживается рядом. Но они

совершенно правы. Все это приблизительно одно и то же и составляет нашу современность, главная особенность которой та, что она является новой, необычайно свежей фазой христианства. Наше время заново поняло эту сторону Евангелия, которую издавна лучше всего почувствовали и выразили художники. Она была сильна у апостолов и потом исчезла у отцов, в церкви, морали и политике. О ней горячо и живо напомнил Франциск Ассизский и ее некоторые черты отчасти повторяло рыцарство. И вот ее веянье очень сильно в девятнадцатом веке.

Это тот дух Евангелия, во имя которого Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. Это мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна».

Независимо от того, где родились эти мальчики и девочки, жизнь их протекала в современном неблагополучном городе. Будь то Москва или, тем более, Петербург. Это был город, по словам Пастернака, «поднявшийся со дна "Медного всадника", "Преступления и наказания" и "Петербурга", город в дымке, которую с ненужной расплывчатостью звали проблемою русской интеллигенции. По существу же, город в дымке вечных гаданий о будущем, русский необеспеченный город девятнадцатого и двадцатого столетий».

При том, что им ближе всего были чаяния униженных и оскорбленных и они сочувствовали революционерам, гонимым и страдающим за свои убеждения, они были далеки от политики. Они занимались своим делом так же, как люди реальных профессий: земледельцы, ремесленники, технологи. Их не интересовало, кто кому подчиняется, жизнь не рассматривалась ими в плоскости партийной и классовой борьбы, и вопрос власти для них не существовал.

Письма Пастернака 10-х годов полны безоговорочного доверия к жизни, он принимает без страха и подозрения любые мгновения и случайные ее проявления. Углубленность в свои переживания затрудняет чтение. Но так начинало писать поколение перед тем последним мирным летом 1914 года, когда, по словам Пастернака, «любить что бы то ни было на свете было легче и свойственней, чем ненавидеть».

Кровавый ужас мировой войны нашел свое крайнее выражение в России. Политика стала продолжением войны и на неотменимых основаниях бесконечно чрезвычайного положения подчинила всех и каждого, поставив вне закона естественное право и органическое понимание жизни. Гибель нравственных идеалов сопровождалась нарастающей деградацией цивилизованного быта.

В письмах нашли выражение периоды, когда казалось, что разрушение вот-вот сменится нормальным укладом, достаточно свободным, чтобы искусство и наука могли продолжать прежнее существование. Но иллюзии жестоко подавлялись и в них переставали верить. Видя неуклонное развитие тенденций, казавшихся ему самоубийственными, и пережив гибель своих друзей, Пастернак, как второе рождение, принимает возможность творчества, подчиненного внеэстетической задаче — сохранить непрерывность исторического сознания и оставить свидетельство о прожитом времени. Позже и независимо к этому решению

приходит Ольга Фрейденберг. Они, «дети страшных лет России», чувствуют себя чудом спасенными и обязанными быть правдивыми свидетелями.

Пастернак стремится к неслыханной простоте и общедоступности, чтобы ценой смертельного риска стать осязательно правдивым. Он сознательно ограничивает свою индивидуальность, снимает выразительность деталей, чтобы не захлебнуться в них и усилить выразительность целого. Он озабочен тем, чтобы в обстановке безвременья и язычества пятидесятых годов передать всю глубину воспринятой им в молодости христианской традиции.

«С тех пор все переменилось, — писал Пастернак В. Т. Шаламову в марте 1953 года, – даже нет языка, на котором тогда говорили, что же тут удивительного, что отказавшись от многого, от рискованностей и крайностей, от особенностей, отличавших тогдашнее искусство, я стараюсь изложить в современном переводе, на нынешнем языке, более обычном, рядовом, спокойном, хоть некоторую часть того мира, хоть самое дорогое (но Вы не думайте, что эту часть составляет евангельская тема, это было бы ошибкой, нет. Но издали, из-за веков отмеченное этою темой тепловое, цветное, органическое восприятие жизни)».

[«Готовя книгу переписки Пастернака и Ольги Фрейденберг, мы, по мере сил, стремились сохранить звучащий в письмах голос жизни и времени, передать охватившее нас в ходе этой работы ощущение неистребимости духа и светлой ясности их ума».]

«Письма и воспоминания»
Нина Брагинская, Елена и Евгений Пастернаки[21]

* * *

Страшно увеличилось ощущение бездомности русского человека. За последние годы.

* * *

Передачи. *Ленинград по TV*. Фасонистая, какая-то «цивилизованная» нищета.

20/X-88 г.

* * *

Дерзновение кретина. Глупость прибавляет человеку смелости, дерзновения.

* * *

Народ — равнодушный и к тому, что было, и к тому, что есть».

Чтение Набокова «Другие берега»

Очень *словоохотливый* автор. Бесконечное, утомляющее количество рассуждений «обо всем решительно», на любую тему, «a parte». Большой цинизм, похожий на снобизм, и преувеличенная какая-то «культурность». Все это можно бы

объяснить «эмигрантским» положением равно всему чужого человека, чужого и по своему ощущению окружающих людей, инстинктивно настороженных к иностранцу. Все это родило особую психологию «изгоя», равно чужого всем человека, существа «иной» общности, какую Набоков ощущал в контакте с русскими людьми. Но тут были свои претензии, свои амбиции. Эти амбиции и есть *главное* в писателе, что он талантливо в своем роде и выразил. Многое от Пушкинского Онегина, денди лондонский (в сущности же «русский денди»). Много тонкости, наблюдательности, изысканности, но, *как ни странно*, переизбыток слов, переизбыток культурных ассоциаций делает эту прозу несколько безвкусной.

Новое в нем для Русской традиции идет от *М<арселя> Пруста.* Что у Пруста было следствием болезни, у Набокова — здорового, спортивного (теннис, шахматы) — приобретает налет снобизма, снобизма здорового, спортивного в сущности организма. Безлюбая душа, эгоистичная, холодная.

* * *

Молодые <...> люди — дикторы TV, развязные, самодовольные, могущие оскорбить, кого дозволено оскорблять, т. е. подвергать критике.

* * *

27/X

Тюремный жаргон стал языком России.

* * *

Поэзия сытых — неплохо зарабатывают на гражданском чувстве поэты.

* * *

Владимир Набоков — литература для сытых, равнодушных, эгоистичных, «избранных».

* * *

О «терпимости» говорят более всего те, кто сами нетерпимы.

Из Пауля-Эрика Руммо

(перевод с эстонского)

ЕВРОПЕЙСКАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ[22].

1

Из войны родится мир,
Как сын из чрева матери.
У него ужасное,
Как и у Матери,
Лицо.

2

…………..

3

Я вижу психбольницу, я там в кругу,
Где все одеты в белые халаты, и рукава
У всех зашиты, и палец в рукаве у каждого

На шприце, и в ягодице у каждого игла,
И этот мир все убивает,
Что нам осталось от войны.

ЧЕЛОВЕК НЕ ИЗ ЖЕЛЕЗА

Человек не из железа
он из плоти, он из крови
ну а те, кто из железа
Эти мне не по душе

все долги и все заботы
что нам выпали на долю
и они несут как все
да только по-особому

с шумом тащат, с грохотом
чтоб повсюду было слышно
очень этим досаждая
слуху прочих мизерных

Пусть уж лучше кровь свернется
кровь свернется, костяк размякнет
пусть я сгину в лютой хвори
чем железным сделаюсь

См. дальше!!

пусть они хоть чего желают
делают что вздумают
ржа придет на их железо
гайки глодать и винтики

Из железа кран и трактор
пулемет получится
а из глаз моих (как в песне)
подснежники вырастут

Кран посмотрит сверху вниз
на подснежник и проронит:
это — не жилец на белом свете

Усмехнусь ему в ответ

Личность эпохи

В. Ф. Кухарск<ий> – студент консерватории — Союз – Мин<истерство> — и т. д.

Двоедушие, троедушие, злоба (инвалида), брат умер в Воркуте. <Че>кист, оба брака, музыкальность, неплохие знания, начитанность, герой Ст<алин>ского времени, Грузинские песни.

О Шост<аковиче> — *беседа* в ресторане «Арагви» в кабинете с Отаром Вас<ильевичем>. Просил выступить на пленуме СК, начало 60-х годов[23]. Заметка Отара в «Правде», изгаженная им (у меня есть копия Отара)[24]. Приказ <...> с заявлением-просьбой, чтобы я подписал бумагу против Х<ренникова> — его бывшего ближайшего друга[25]. Заметка его об «Отчалившей Руси» (после письма Андр<опова>)[26]. Дальнейшая эволюция.

29 октября

TV — концерт для v-c <*виолончели* — А. Б.> Пендерецкого[27] из Берлина (играют поляки). Судорожная, пустая сухота, длинное, бесконечное чередование разных «штук». Скучная, моторная, мелкая музыка. У оркестрантов равнодушные лица — какие-то части механизма, а не люди. Убогая, какая-то кастрированная музыка.

Новый Концертный зал, открытый в честь 750-летия Берлина. Изумительная архитектура Ретро, новое немецкое Барокко — прекрасное, пышное, красивое. Никакого скопческого Модерна. Никакой сухой геометрии. Красиво, Храмово, Божественно. В таком зале музыка Пендерецкого звучит чужеродно, сухо, уродливо, бездушно. Верю, что и Германская музыка возродится в новой красе, в новом продолжении великих традиций.

Доделать текст. Мысль хороша!

Ужас

Он и в том, что посредственный, подчас и аморальный человек получил доступ к миллионам людей через кино, TV, печать. Проповеди раньше говорил Священник, теперь это — <...> диктор TV или другой (подобный же) деятель.

Журнал «Добрый вечер, Москва!»

Рядом с недостатками нашей жизни, иной раз кошмарами (проституция, убийцы и пр.) — «Сладкая жизнь», заграничные рекламные ролики: «У вас скоро будет такая же сладкая жизнь!!!»

О Тормисе

1) Как бы впервые в Эстонии! Школа, связанная с Петербургом. М. Саар — прекрасный, вдохновенный Романтик, А. Капп и X. Эллер. Тубин. Г. Эрнесакс и более молодые композиторы: Э. Тамберг, Ряэтс и В. Тормис.

Передо мною на столе пластинки с записью произведений В. Р. Тормиса[28].

* * *

Увеличиваются, растут *ножницы* между великой культурой и *человеком.*

Хренников

Фестиваль = программы, показать лучшее в a'cappell'ном жанре.

= Программы = Современные тенденции в хоровом искусстве.

Кооперируемся с Фондом культуры (РСФСР?).

СК РСФСР — Союз превращен в «группу». Секретариат творчески малоавторитетен, не представляет широты, богатства нашей музыки, подобран по типу руководства тоталитарной партии. Это — *послушные,* безропотные люди, не имеющие никакого самостоятельного мнения ни в творческом отношении, ни в общественном.

* * *

Молодые люди разбили ценные статуи (в Ленинграде), которые уже не восстановить (вдребезги). Одного молодого человека спрашивают: «Зачем вы разбили статую?» ... Молчание. «Было весело?» — «Да!»

После этого передавали по TV: Русский музей... Какие-то картины стиля модерн (мазня). Перед одной стоит <...> саксофонист, играет «импровизацию» — бессмысленную, бездарную чепуху. Вот эти люди: и художники, рисующие чепуху, и саксофонист (балующийся звуками), вызывают действие мальчишек, которым хочется разбить ненужную, пустую, никчемную статую.

Из переписки Б. Пастернака и 0. Фрейденберг (его двоюродной сестры)[29]

У О.М. Фрейденберг была своя теория, объяснявшая «счастье» Пастернака. «После революции оказалось, что большинство вождей — старые Пастернаковские знакомые. Члены Совета Комиссаров, члены ЦК партии, виднейшие старые большевики, занимавшие самые высокие посты в СССР, когда-то посещали дядин (художника Л. Пастернака — отца поэта) салон». На свой собственный счет у Фрейденберг имелась аналогичная теория. В ее доме, ниже этажом, жил крупный чекист Ланге, благоволивший к Фрейденберг (как говорили, за сходство с его

умершей невестой); Фрейденберг полагала, что ежовщина обошла ее благодаря этому соседу.

Доклад т. К. Волкова – заместителя председателя СК РСФСР на пленуме Союза 25 октября 1988 года «Музыка Советской России, этика, история, современность»

Совершенно фантастическая картина, какие-то райские кущи... Великие люди: протопоп Аввакум, заживо сожженный, и рядом, почти полстолетия процветающий, монопольный режиссер советской оперы Б. Покровский — предприимчивый [коммивояжер] спекулянт-«комми», глухой к музыке, как стена Бутырского острога. <...>

<...> СК — закрытый герметически, самостоятельный мир, функционирующий по своим законам, установленным руководством Союза.

* * *

Пастернак — самодельное христианство, «презирающее» Церковь, так сказать, «один на один с самим Христом». Подобные люди, «иудео-христиане», в общем-то вполне терпелись Советской властью (Луначарский, Пастернак и пр., жуликоватая «Обновленческая церковь» и т. д.). Истреблялись же собственно Церковь, ее служители и институты – носители подлинного Христианства. Разрушены здания, уничтожены библиотеки, варварски истреблены сотни тысяч (а то и миллионы) священников, монахов и верующих мирян.

* * *

15/XI-1988 г.

В кризисе христианской веры М<усоргский> видел несчастье мира.

* * *

Сделать заметку о выступлении в «Литературной газете» Полянского, о его беспардонной лжи и саморекламе, о хамском тоне заметки, помещенной на 8-й странице[30]. О вранье газеты в заметке о Минине[31], в заметке Л. Шитовой о том, как она видела Образцову в роли Плюшкина, в которой актриса никогда не выступала[32].

* * *

Нашей музыке грозит опасность остаться русской только по паспорту. Интонационный строй ее безнадежно утрачен.

Русская деревня, бывшая живым родником, источником интонационного музыкального языка, перестала существовать. Сам народ русский (колонизированный) — стихийный хранитель национальной культуры: песен, танцев, обрядов, духовных стихов и молитв, былин, пословиц и поговорок, одежды, орнамента, резьбы по дереву, по кости, игрушек, посуды, предметов быта и других

видов разнообразнейшего его творчества, почти утерял свою национальную особенность и принадлежность. Он превратился в безликую рабскую массу, всегда готовую к послушанию и сохранившую лишь жалкие остатки своего былого богатейшего языка для уразумения приказаний, отдаваемых ему его владыками, и матерную брань, которой он выражает отношение ко всему на свете: к своей жизни, своим близким, своим хозяевам, своей судьбе.

Какой цинизм! Во всех газетах спорят и разглагольствуют вслух о том, что им делать с русским народом, куда его вести, какой уздой его зануздать, какими вожжами поворачивать, каким кнутом стегать.

* * *

Музыка, театр, почти вся современная литература (за малым исключением) находятся в руках совершенно чуждой нашему народу прослойки, называемой советской интеллигенцией. Советизация русской культуры и науки несет им верную гибель.

* * *

В короткой газетной заметке пытаться сказать что-либо существенное о таком необъятном художественном явлении, как Мусоргский[33].

* * *

Перед выходом Бориса слепцы, калики перехожие с детьми-поводырями, обращаясь к народу, поют: «Сокрушите змия люта со дванадесятые языками-хоботы, того змия — Смуту Русскую да Безначалие»... обращаясь к толпам народа. *Призыв народа к объединению.*

Необъятное явление Мусоргского.

Явление мировой, а точнее сказать, христианской культуры Нового времени.
Вагнер, Мусоргский – христианские мифы.

Вагнер

Соединение мифов о начале и конце Мира с музыкальным действом. Нашла выражение изначальная Музыкальность Мира, певучесть мерно колышащихся волн времени. Пагубная для человека власть Золота, которую мы ощущаем все более и более.

Мусоргский

Тема падения царств (тема Апокалипсиса).

Тема самозванства, когда человек из «ничто» превращается во «все». «Кто был ничем — тот станет всем». Вспомните, каким неожиданным, напыщенным

величием оборачивается скачущая Блоха на словах: «Вот в золото и в бархат блоха наряжена, и полная свобода ей при дворе дана».

Величайший музыкальный гений России

Мусоргский и другие наши композиторы-классики оставили в наследство нам не только свои бессмертные творения. Они оставили потомкам прекрасный, выразительнейший русский музыкальный язык — неоценимое богатство.

Как же мы, современные музыканты, живущие в России, обращаемся с этим языком? Приумножаем ли его ценности как таланты, потребительствуем ли как эпигоны или пренебрегаем им как нувориши, хамы, плюем и гадим в эту сокровищницу, истребляем ее как завоеватели? Вот вопрос, который я хочу задать прежде всего музыкантам [и слушателям, тем, кто слушает классическую музыку]. Ответить на него я сам не в силах.

* * *

Блохи от перестройки.
Шекспиры от перестройки.
Станиславские от перестройки.

Выписка из писем Мусоргского[34]

7. М. А. Балакиреву Петербург 8 июля 1858год

«Москва:... плачущие дамы, доктор гусарского полка, лососина (ботвинья), стоящая 50 коп. серебром — это ужасно смешно.

Петруша (?) на улицах московских, притягиваемый женщинами, которые его, вероятно, отталкивали...»[35]

Кто этот Петруша? Интересно.

Ранние сочинения Мусоргского: Соната Es-dur.

Тема интродукции ... и т. д. в этом же духе.

Теперь пишу Fis-moll'ную сонату и написал Романс[36].

8. М. А. Балакиреву Петербург ночь с 12 на 13 августа 1858 года

«Перевожу письма Лафатера о состоянии души после смерти... *меня всегда влекло в мечтательный мир.*

Насчет состояния души он (Лафатер) говорит: "Душа усопшего человеку, способному к ясновиденью, сообщает свои мысли..."»[37].

«Картинки с выставки» — «С мертвыми на мертвом языке». *Ключ* ко всему сочинению Мусоргского.

9. М. А. Балакиреву 7января 1859 года

«Польки, вальсы, вообще танцевальные вещи, по моему мнению, музыкальные "пигмеи"»[38].

14. М. А. Балакиреву Глебово 23 июня 1859 года[39]

«Наконец мне удалось увидеть Иерихон *(Москву).*<...> Подъезжая только к И<ерихону>, я уже заметил, что он оригинален, колокольни и купола церквей так и пахнули древностью... Кремль, чудный Кремль — я подъезжал к нему с невольным благоговением. <...> Василий Блаж<енный> и Кремлевская стена — это святая старина. Вас<илий> Блаж<енный> так приятно и... так странно на меня подействовал, что мне так и казалось: сейчас[40] пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке. Под Спасскими воротами я снял шляпу, этот народный обычай мне понравился» и т. д. многое!

Москвичи (простого класса): «таких попрошаек и надувал свет не производил. Притом *какие-то странные ухватки, вертлявость* меня особенно поразили. Вообще Москва заставила меня переселитьоя в другой мир — мир древности (мир хотя и грязный, но, не знаю почему, приятно на меня действующий), который произвел на меня[41] очень приятное впечатление. Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское и мне было досадно, если бы с Россией не поцеремонились в настоящее время, я как будто начинаю любить ее.

23 июня 1859 года Глебово...»

19. М. А. Балакиреву 1 апреля конец 50-х или 60-х годов[42]

«... Читаю геологию — ужасно интересно.

Два года назад (т. е. 18-ти лет) "*был под гнетом страшной болезни".* Это мистицизм, смешанный с цинической мыслью о божестве».

«Излишняя мягкость моего характера» и т. д.

Отношения Мусоргского с женщинами — темная страница его жизни. Да и были ли они? Вопрос!

21. М.А. Балакиреву 10 февраля 1860года[43]

«Как я хотел бы быть Манфредом. <...> Дух мой убил тело».

«... молодость, излишняя восторженность, *страшное, непреодолимое желание всезнания* (?), утрированная внутренняя критика и идеализм, дошедший до олицетворения мечты в образах и действиях. <...> Грезы были самые мучительные, но до такой степени сладко-страдательные, до того упоительные, что в этом положении легко бы умирать...»

(Т. е. крайняя экзальтация. Сравни, например, А. Блока: «Нам в темные ночи легко умереть и в мертвые очи друг другу глядеть...» — «Русалка»[44].)

26. М. А. Балакиреву 24 декабря 1860 года[45]

«Ведением голосов займусь, начиная от 3-х голосов... когда я подумаю, что моя *гармония* имеет нечто общее с *белибердой* (очевидно, слова Балакирева), этого не должно быть, и довольно».

* * *

Визит к Щербаткину:

О Барвихе.

Врач (лечащий врач) на дом (на дачу).

Воронов[46] — встреча: положение дел в СК, о руководстве, о хоровых делах (пленум), о Ленинграде: консерватория и СК, о русских консерваториях — преобразование и др.

Абелян — пластинка Есенина. Тевосян — аннотация. Лебедев[47] с Абелян о его пластинке. Куржеямский — запись.

Звонить Ведерникову об этих делах.

* * *

Купить 20 штук тетрадей.

Починить окно в Москве.

Пластинки подарить священнику (подобрать их).

Письмо Непомнящему и пластинки.

Купить магнитофон и 20 кассет.

Генин – дома, поговорить с ним о его делах строго.

Позвать врачей к себе домой (Ильину и Угрюмову).

Нестеренко — взять пьесу Булгакова.

Винегрет. Патент Т. В. Болоненко[48]

Свекла вареная — 2 штуки, мелко порезать.

2—3 мелких (небольших) соленых огурца, мелко порезать.

3 некрупных яблока — порезать.

Сладкий перец — 1 штука (крупный) или 2 мелких. Внутренность очистить от косточек, разрезать на 4 части и порезать мелко.

3 помидора (средних) мелко порезать.

Укроп — 1 пучок (мелко порезать), кинза — 1 пучок.

Получится большая миска смеси. Посолить (1/2 чайной ложки мелкой соли). Масло — 5 стол<овых> ложек раст<ительного> масла. Перемешать, поставить на холод и вкушать по мере надобности.

Список пластинок для Алика[49]

«Царь Федор Иоаннович» (спектакль, сцены) — 7.

Альбомы (по 4 пластинки) «Романсы и песни» — 2.

Хоровая музыка (Капелла Юрлова) — 1.

Поэма «Памяти Сергея Есенина» (Темирканов) — 2.

Нестеренко. «Романсы и песни» — 1.

«Курские песни» + «Пять хоров» (Кондрашин) — 1.

Нестеренко (Бернс) — 2.

Ведерников (Глинка, Мусоргский, Свиридов) – 1.

«Отчалившая Русь» (Образцова) — 1.

Блок (Образцова) — 3.

Серов («Музыка для камерного оркестра», «Снег идет», хоры) — 1.

«Маленький триптих», «Деревянная Русь», «Снег идет» (Рождественский) — 2.

«Альбом для детей» (В. Бунин) – 2.

Угорский («Партита» + «10 пьес»).

Пьявко («Деревянная Русь», «Отчалившая Русь») — 2.

Трио (Московское трио) — 2.

Трио (Пикайзен, Керер, Евграфов) — 1.

Заметки 1989 – 1993

Есть люди, перед которыми раскрывается душа, расцветает, точит чувство как источник. Подчас человек сам даже не знает, что у него в душе, чем полна она, и общение с ценным, хорошим, добрым человеком помогает твоей душе раскрыться, расцвести. Вот это и есть любовь, ценнейшее чувство на свете, чувство Христа. Без него невозможна жизнь на земле. Человек иссыхает, погибает, каменеет.

Но есть люди, от природы сотворенные с каменной, безответной душой. Общение с ними, особенно длительное, — гибель. Они обладают способностью запирать твою душу на дьявольский замок, движимые либо прямым злом в его концентрации (таких озлобленных людей теперь множество), либо железным своим равнодушием и тупостью. Равнодушные лишены всякого творческого начала. Более того, они гонят от себя любую мысль о созидании, о сотворении чего бы то ни было, даже самой маленькой малости... Они лишены какого-либо творческого чувства, лишены радости сотворения. Их душа никогда не устремляется в этом направлении.

Хороший образ для железных людей: «Борона на морозе». Это пришло мне в голову лет 15 назад. Мы знаем, по крайней мере, двух железных людей: «Железный Феликс» и «Железная Леди» из Англии.

О Веселове

Его сочинения, на которые надо обратить внимание:

21 фортепианная пьеса на древнерусские темы (материал взят из книги Н. Д. Успенского). «Эти пьесы — мои любимые сочинения: «Набат» и «Молитва», что можно сказать больше» (В. Веселов).

«Дороги под небом в веках» для баритона и фортепиано в четыре руки (четыре романса и большое число фортепианных пьес). Судя по всему — очень интересное сочинение. Написано в сентябре-октябре 1988 года.

«Религия — выше всего» (В. Веселов).

* * *

27/X

Читал в газетах «Правда» и «Советская культура»[1] красочные описания концерта итальянских певцов и оркестра, исполнявших «Реквием» Верди. Каждый раз в свой приезд итальянцы привозят это произведение. Знают, что в Советском Союзе ничто так не любят, как пышные государственные похороны. Исполнение этого произведения всегда сопровождается шумным успехом, но в этот раз, судя по описаниям газет, произошло нечто невообразимое. Концерт задержали более чем на 1/2 часа. Публика смяла контроль, милицию и ворвалась в зал с оглушительным ревом. Милицейские чины получили травмы, несмотря на новые модные бронежилеты и прочие ухищрения охранной техники. Публика долго не могла успокоиться, концерт задержали на 40 минут.

Когда дирижер, названный в рецензиях *несравненным,* поднял руки для того, чтобы начать исполнение произведения, раздался истошный вопль, на который зал отреагировал громовым хохотом и т. д. Наконец произведение было начато и благополучно окончено, после чего исполнители и сцена были завалены цветами. Овации были бесконечными. Из убытков в рецензии отмечались: разрушенные перила, которыми перекрывался вход в Большой зал, а также две сломанные ноги — одна у милицейского чина, а вторая у фотографа, который полез было вперед, желая схватить живописный кадр.

У корреспондента «Советской культуры» хватило рассудительности написать об этом с соответствующей долей иронии. Но солидная «Правда» отнеслась к делу очень серьезно, упомянув, что «Реквием» был написан на смерть Мадзини, и приплетя заодно сюда имя бессмертного автора «Севильскоо цирюльника» Бомарше.

Я же подумал: любят у нас красивую жизнь, любят иностранцев, любят пышные государственные похороны, и вспомнил март 1953 года. Там дело не ограничилось парой сломанных ног...

Солнечный хлеб[2]

Духовный стих XVII века

Ой, вы, люди русские,
Все люди Божии!
Сиры странники, калики
Перехожие.
Побредем, пойдем мы
Тропушкой тернистою
Как ко Той
Пресвятой Богородице!
Мы попросим, мы помолим
Хлеба того Солнечного, что
У ясна месяца в Чаше

Покоится.
Как во той ли Семизвездной
чаше во Серебряной. (Медведица)
Мы накормим… …
Русь нашу Матушку,
Чтоб не ела она хлеба того каменна,
Хлеба каменна окаянного,
Не погибла чтоб от руки
Дьявола нечистого,
От слуги его —
Проклятого Антихриста.

Записано со слов гусляра-сказителя А. Котомкина.

* * *

28/X-89 г.

Помните, у Гоголя унтер-офицерскую вдову, которая сама себя высекла, — «так отлепартовали, три дни сидеть не могла. Так вот, нас хотят уверить, что весь наш народ русский так же сам себя высек и 50—60 миллионов жертв — это все только исключительно его собственная вина, следствие его темноты, дурного склада характера, а те, кто держал и держит в своих руках власть в государстве, специально созданные для этих убийств карательные органы и те, кто их деятельность направлял и курировал — совершенно ни при чем. И эта ложь бубнится в уши все последние годы наследниками тех, чьих рук это дело.

О Блоке, Есенине, Клюеве

28/X-89 г.

Русские поэты, восторженные, пылкие романтики, горячо приветствовавшие революцию, погибли одними из первых (Блок, Есенин, Клюев), — тот, кто принял революцию, «бросился в ее многопенный вал». Власть с недоумением глядела на них — на Блока, написавшего «Двенадцать» о привлечении в революцию наиболее ненавистного переворотчикам Христа. Блок, Клюев, Есенин — *первыми из поэтов* пошли навстречу революционерам и первыми же погибли от их рук. Именно они первыми нашли гибель, абсолютно не поняв, что после «многопенного вала» суматохи и беспорядков Гражданской войны у Власти, неожиданно для многих и многих, оказалась твердо организованная интернациональная Партия. <...> Все, привлекаемые к Партии, были организованы по принципу *семейственного* Бандитизма. <...> Здесь каждый отвечал головой, и все были соединены кровной круговой порукой. Уничтожение царской семьи было не только личным подарком <...> Ленину, отомстившему за смерть брата, но и способом сплочения людей, совершивших поистине гнусное дело, которым некуда было отступать. Такого же рода местью за брата, расстрелянного при Сталине <*далее неразборчиво.* — А. Б>

* * *

Союз композиторов — не просто общественная организация. За сорок три года своего существования он превратился в великолепно организованное тоталитарное Государство со своей администрацией, огромнейшими деньгами (десятками миллионов ежегодных расходов), связями с правящей верхушкой, связями с зарубежными деятелями, которые держат в руках всемирную музыкальную индустрию, концертную жизнь, образование.

X<ренников> — совсем не демонический злодей, <...> сметливый, ловкий, угодливый, ненавидящий всех, обманывающий всех и прежде всего виртуозно водящий за нос государственных воротил. Их он обманывал с каким-то даже тайным сладострастием. Скоплено целое состояние. Он создал целую сеть власти, совершенно несокрушимую, ибо в нее входят многие и многие композиторы, участвующие в дележе этих громадных денег и тем обязанные поддерживать существующий порядок вещей.

Есть один выход из положения. Организацию необходимо распустить. В нее приняты люди, имеющие отношение к музыке лишь как к профессии, как к «бизнесу» и не имеющие отношения к музыке как искусству. Печать Союза необходимо закрыть, реформировать, изъять ее из рук людей, совершенно себя дискредитировавших, бесчестных, помогающих погублению нашей культуры, особенно русской.

В республиках, руководимых в значительной степени чувством беспокойства за судьбу своей культуры (да и самого существования нации), дело обстоит по-иному, и, мне кажется, лучше. Происходят сложнейшие процессы духовного и политического характера, о которых я не берусь сейчас рассуждать, имея в виду их сложность и разнообразие.

Многие чувства здесь — здоровые, хотя часто доходят до болезненных и опасных проявлений. [Все это следствие страшного владычества.]

Но в России положение исключительно сложное. <...>

* * *

Необходима организация «Общества защиты русских художественных ценностей» или «русской культуры». Подобное общество должно обладать большими полномочиями. Деятельность его должна носить ярко выраженный активный характер. Под эгидой «Общества охраны памятников» происходит систематическое разрушение русской культуры, фактически санкционированное государством.

* * *

В наше время Россия духовно опускается еще на один порог преисподней. Культура ее уже *невосстановима.* Она уже не нужна большинству населения. Так называемый «культурный» слой населения в РСФСР (особенно в больших городах)

не состоит или состоит в малой степени из представителей коренного населения страны. Это <...> общество, глубоко враждебное русской нации, русской культуре, русской истории [и искусству].

Этот культурный слой не может двигать далее культуру вперед, т. к. у него нет контакта с фундаментом жизни, нет контакта с землей, рождающей все, в том числе и культурный фонд. Нет Гения *Беспочвенного.* Вот причина «войны» против почвенников.

* * *

Психология «недохваленного»: злобное, брюзгливое, сухое отношение ко всем (Хренников, как ни странно — Б. Чайковский, Эшпай), но, например, не Н. Я. Мясковский, кого хвалили мало и умеренно. Будучи по натуре не злым, любя, например, Прокофьева (а Прокофьев никого не любил), Мясковский был воспитан в суровой, честной среде. А в 20-е годы нес, как и Щербачев, факел русской музыки.

С. Прокофьев никогда почти не хвалил серьезно никого. Стравинского, который ранее его «вышел на показ» в Париже и имел бешеный успех, он хвалил с большими оговорками, стараясь «в общем» признать его, отвергая каждый раз в частности. Стравинский был в гостях у Дебюсси (большая честь по французским обычаям), признан вождем новой музыки. Позднее «Шестерка» организовалась под знаком его (Стравинского) музыкальных идей (хотя там был и свой предтеча — «хромоногий декадент» Сати). Но Прокофьев был уже «*вторым Русским*». Это слишком уж много для страны, имеющей свои музыкальные традиции, как Франция.

Достававшаяся Прокофьеву «вторичная похвала», вторичный «восторг», уже не такой пылкий, лишили его возможности конкурировать с «западной музыкальной модой». Его поддерживал, в сущности, лишь Дягилев, а после его кончины Прокофьев мог войти лишь в ряд композиторов «Парижской школы», иностранцев по рождению: Мартину, Беркович и т. д. Он, в сущности, и был несомненно лучшим из них.

Наиболее последовательный и полноценный среди них — Мессиан. Но также и Дютийе, и Лесюр — лучшие из их национальной школы «Молодая Франция» с опорой на традиции и католицизм.

Вернувшись в сталинскую Россию <...>, лишенный подпоры, он и здесь оказался несколько *иностранцем.* Его русскость была слишком «бутафорской», «плакатно-национальной», религиозный колорит совершенно внешний, да и вся его «русскость» — внешняя, театрально-костюмная.

Здесь уже сформировался новый гений, выразитель настроений «советской» интеллигенции — <...>, с тайной ненавистью (а иногда и явной) к России и презрением к ее народу. За Русскую бутафорщину Прокофьев и награждался, и премировался: «Русская увертюра», обработки русских песен, «Иван Грозный», «Александр Невский» — талантливая бутафория музыкальная.

Слушал музыку Прокофьева[3]

1-й фортепианный концерт. Трудно представить что-либо более скучное, школьное (ганонное), пустопорожнее, сухое. Какая-то фанерная, механическая душа без объема, без воздуха, без малейшего душевного движения. Какой-то мальчик в интеллигентных «порточках», сухой, механический, избалованный, человечек из папье-маше.

Бо-о-ольшая противоположность «Петрушке»! Тот и злится, и кричит, и негодует, и тоскует, а умирает совсем как человек: «испускает дух», последнее дыхание и «бубен падает из рук»[4]. Чувства же у Прокофьева — ничтожно мелкие.

* * *

Праздник в деревне Сонцовке — 100 лет со дня рождения великого композитора С. С. Прокофьева. Установлен в селе памятник — плоская, фанерная, сухая фигура (очень похожая на композитора-пианиста), дегенеративное лицо, ничего не выражающее. На памятнике — приличествующая надпись (сын бывшего управляющего имением). Слова дежурного диктора: «великие произведения», «оказал влияние на *всю* музыку XX века». После этого оркестр (где — непонятно) играет нечто совершенно невразумительное, какая-то сухая жвачка (несколько тактов). Голос диктора: «В заключение состоялся *музыкальный* праздник». Разодетые жители под баян водят хоровод и поют *разные* песни. Каменный Прокофьев, наподобие скифской бабы в степи, присутствует при сем со своей жабьей физиономией.

Зачем все это, кто это придумал? Я думаю, это дело вездесущего Хренникова. <...> Тем более, заносчивый «музыкальный скиф» поставил ему в 1938 году «тройку» на государственном экзамене по специальности.

Все это вместе взятое — капля из океана русской жизни теперешней. Нелепое, ненужное, никчемное дело. Зачем этот «идол» в деревне, где его музыка абсолютно не нужна, абсолютно не к месту? Чем это самонадеянное бездушие может тронуть душу несчастного, бесприютного, полуголодного русского человека?

«Упырь» — слово П. П. Вальдгарта.

* * *

Соллертинский как-то (во время войны) на мой вопрос — кто ему более нравится: Стравинский или Прокофьев (их музыка), ответил в своем несколько адвокатском стиле (отец Ивана Ивановича был юристом, председателем Харьковской судебной палаты, впоследствии — сенатор): «Стравинский по сравнению с Прокофьевым — то же, что Бетховен по сравнению с Мойшелесом[5]». За словом в карман не лазил. Но сказать примерно: все же музыка Прокофьева как-то не особенно богата содержанием (музыкальным), бедна чувствами. Но в таланте ему не откажешь.

Дело не в неурядицах музыкальной жизни, не в борьбе направлений или в их идиллическом сосуществовании. Дело в том, что русская жизнь потеряла путь,

направление своего движения. Разрыв между музыкой прошлой, между музыкой народной и музыкой современной усугубился до чрезвычайности. Русская жизнь, и в высоком своем смысле, и в бытовом, проходила соответственно с заповедями Христианского учения. Русский народ, лишенный веры, обратился в раба, имеет рабскую психологию. Он потерял высокую цель — смысл своего существования. Как он обретет его?

Бездушная музыка Прокофьева, Стравинского – это музыка, потерявшая Христианский смысл, идею. Возврат к язычеству, человеческим жертвоприношениям одинаково характерен для Стравинского и Шенберга (но не для Хиндемита, не для Р. Штрауса, Орфа, Пфицнера).

«Весна священная». Это, конечно, открытие изумительное. (Продолжил «Снегурочку» Корсакова в смысле пантеизма, стихийности, природности, инстинктивности.) Вышла из «Снегурочки», ее естественное продолжение на пути замены Христианства пантеизмом, стихийностью, язычеством, человеческим *жертвоприношением.* Прокофьевская «Скифская сюита» — это уже под влиянием. И Шенберг в опере «Моисей и Аарон» тоже подражал Стравинскому (в танцах!), но музыкально бледно, *хило,* безынтонационно, <...>, без библейского масштаба, который, вообще говоря, никому как-то не удалось передать, даже Рембрандту (все же здесь мягкость Христианства). Нет неумолимой, всеобъемлющей жестокости, той, которая — не черта характера того или иного, а *входит как главное* в сам религиозный характер народа.

Жестокость же язычества — это беззлобное, даже, например, каннибализм. Здесь нет *всеобъемлющей злобы,* а — гедонизм, удовольствие, ощущение сладости человеческого мяса и тому подобные ужасы, не так, однако, опасные для мировой жизни, ибо не стремятся к всемирному торжеству (разве что стихийно) и не так деятельны.

* * *

Концерты С. Прокофьева — виртуозная музыка, пустая, малосодержательная в тематизме, скучная. Трючки все устарели, какие-то обрывки, лохмотья музыкальной ткани. Сухость души, механичность. Это совершенно невозможно сравнить с концертами Рахманинова, не говорю уже Шопена, Шумана — более сильными и благородными по чувствам, более захватывающими по мелодическому напору, более яркими по материалу. Прокофьев весь как-то высох. Куски из «Александра Невского» = слабо, немощно, стилизовано. Фанера.

* * *

Безмелодизм Шенберга вышел из желания «противостать» Христианской музыке последних 2000 лет, из жажды ее уничтожения, уничтожения всего этого мира, всей Христианской цивилизации. Эта мысль давно стала общепринятой в определенных научных <...> кругах. И мне ее неоднократно приходилось слышать в разговорах,

при встречах с «научными» людьми, которые открыто об этом говорят, как о деле естественном, решенном, уже совершающемся.

Молодое поколение

Всевозможные пропагандисты американизма, прелестей и свобод рассеялись в Москве и Ленинграде по всем клубам, по всем домам культуры. Эта сфера деятельности находится целиком в руках теневых дельцов, а идейно руководится «прогрессистами»-русофобами, составляющими громадную корпорацию, «работающую» среди молодежи в больших и малых учебных заведениях, школах, техникумах, университетах и т. д. Среди молодого поколения ведь «не прогрессивных» нет вовсе [это невозможно; «консерватора» затравят, доведут до смерти]. Все поголовно — сторонники «прогресса», разве что робкие, скромные, забитые члены каких-либо краеведческих групп или интересующиеся... Если ты интересуешься живописью, надо следовать образцам антиискусства. За «это» *платят!*

* * *

28 апреля

По TV какой-то толмач своим кошмарным русским языком пересказывал шекспировского «Гамлета». Что может быть пошлее и чудовищнее? *Зачем делать такие передачи?* После чего актер, играющий Гамлета, произносит два монолога в новом переводе (весьма так себе). Например: «Восстать! Вооружиться!» Бессмыслица. Сначала надо вооружиться, а потом уж восставать!

* * *

Журнал «Наш современник» 1990 года

№ 5 стр. 124—134 Ник. Федь «Послание другу»[6].
стр. 144—179 Иван Солоневич «Дух народа» (очень и очень интересная, глубокая статья)[7].
№ 6 стр. 162—178 Мих. Лобанов «В сраженьи и любви»[8],
стр. 127—156 Мих. Агурский, Вад. Кожинов «Ближневосточный конфликт» и т. д.[9].
стр. 155—158 «Не хлебом единым»[10].
№ 7 стр. 139—187 К. Леонтьев «Русская мысль» (исключительно интересно).
статьи Т. Глушковой[11] и др.
№№ 8—9 Дм. Жуков. «Б. Савинков и В. Ропшин»[12]. Очень и очень интересно.
№ 11 стр. 148—157 «Интернационализм сам по себе»[13].
стр. 165 Бикерман[14].
стр. 177—190 Ив. Бунин «Воспоминания»[15].
№ 12 стр. 167 П. Чусовитин (скульптор) «Пиршество духа»[16].

* * *

Заведомо, заранее объявляются людьми — «сверхчеловеками». При содействии мощнейших средств массовой информации внедряются в сознание миллиардов людей «избранные» имена, олицетворяющие духовную жизнь человечества. Если раньше таковое происходило во многом стихийно, медленно, путем проверки временем и жизнью, то ныне это «по команде» делается за короткий срок. Месяцами, годами ежедневно в головы масс вбиваются эти имена «деятелей» самых разных областей жизни, подчас совершенно ничтожных заурядхудожников, заурядполитиков, чудовищных палачей, изображаемых благодетелями жизни, святыми и т. д.

Авторы[17]

1) А. Н. Сохор.
2) Л. В. Полякова.
3) М. Р. Гофман.
4) Шостакович (ранний, не поздний).
5) Гаврилин.
6) Веселов.
7) Ручьевская.
8) Светланов.
9) Л. Блуа.
10) А. Белоненко.
11) Р. Леденев.

* * *

5 мая

Вечером с 10 до 1/2 двенадцатого смотрел по TV кинокартину (название не знаю) режиссера Балаяна с участием Л. Гурченко, О.Табакова и т.д.[18] Все сдуто из зарубежного кинопродукта, больше всего — итальянского. Непонятно, где происходит действие. Все чужое, чужая музыка. Совершенно нет признака русской жизни, ибо режиссеры – инонациональные, живущие в России (в их руках все кинопроизводство), чувствуют себя в ней на чужбине.

Эстетика, мотивировка поступков заимствованы из чужого искусства. Русские герои, «русские человеки» — «беспутные», без пути, без цели в жизни, чахлые, вялые, анемичные, с нездоровой полнотой лица и нездоровым цветом кожи, как у Табакова — одного из героев «Современника», зачинателей «нового» этапа искусства театра и кино. Их «новые» герои ныне переживают свою «зрелость», полный крах своего поколения, о котором кричали (лжецы!), что это начало нового расцвета, освобождения от дурных догм и пр. От догм (ужасных!), слава Богу, вроде свободны, но страшный тупик — налицо.

Другие кричали (тогда, в конце 50-х годов) — «Плесень»![19] И эти оказались правы. Грибная прель с гадким запахом, что-то невыразимо грязное, «общепароходное». «Общечеловеческие» ценности что-то сильно смахивают на «общепароходную» зубную щетку, которой пользуются все пассажиры. Жуткое впечатление, а искусства — ноль. На редкость тяжелое впечатление.

* * *

Все убытки и протори в области искусства списаны на Сталина и Жданова, на Государство. Но дело [во много] в миллион раз сложнее. Государство давало лишь сигнал к атаке: «Можно травить! Ату их!» Травлю же и все злодейства по истреблению культуры творила, главным образом, сама творческая среда, критики-философы, хранители марксистских заветов, окололитературные, околомузыкальные, околохудожественные деятели и т. д. Вот эти «полуобразованные» держат в своих руках всю художественную, всю интеллектуальную жизнь, всю культуру и, что *самое страшное,* всю машину ежедневного, ежечасного воздействия на совершенно беззащитные головы подданных, обитателей государства. Нет *ничего,* что можно было бы противопоставить ежедневному присутствию в каждой семье, в каждом доме всех этих пропагандистов, использующих эту пропагандную машину для ломки, оболванивания человека, для систематического внушения ему чувства полного своего ничтожества, невежества, тупости, извечной бездарности России и нашего народа.

Можно подумать, что это не Россия была почти тысячу лет хранителем высочайших религиозных истин, дала миру великую литературу, музыку, живопись, театр, дала гениальную философскую мысль, непосредственно вышедшую из Евангельского вероучения, не Россия создала великое государство [крупнейшее, величайшее на земле], подданные которого... <*фраза не завершена,* — А. Б.>...

Критицизм Русской философской мысли исходил из Христианского вероучения, из Идеала недо<сти>жимого Христа, и только этим объясняется критицизм литературы русской, творившей в сознании недосягаемого величия Божества.

* * *

10/V-1991 г.

Два письма-отклика на концерт из моих сочинений, проведенный (редкостно!) Светлановым лет пять назад в БЗК, трансляция по TV 24 апреля[20].

Замечательный, глубокий в своем постоянстве (потому что честный) Р. С. Леденев. Это письмо надо бы сохранить, что нелегко, если не сказать невозможно, в том хаосе, в котором я живу. Дома — нет, угла для работы нет, времени нет — оно уходит на заботы о себе: подметание квартиры, мытье посуды (целый день изнурительная работа, к тому же портятся от воды руки, шелушится кожа, болят суставы и пр.), уборка постели, застилание ее, делаю я это скверно, никак не могу научиться, наблюдение за отоплением, поддержание в доме приемлемой

температуры, открывание окон, что связано с вечными простудами. Старичок на самообслуживании. Теперь и вовсе — негде жить. В городе — нельзя, врачи очень категоричны. А жить — негде. Ни работницы по дому, ее работу частично выполняю я и главную: приготовление обеда (и я хожу на рынок), стирка мелкого белья и одежды, которая вся уже порвалась (пальто демисезонное стыдно носить уже) и пр.

Нет никакой помощи по делу. Многое теряю, взаимоотношения все нарушены. Нет помощника, нет секретаря (а он нужен позарез). Жизнь поддерживать в этих условиях невозможно. <...>

* * *

Крупные *композиторы русского модерна,* несмотря на свою огромную талантливость, фантазию, слух, артистизм, — всё же духовные недомерки. Избалованные артистическим успехом, поклонением среды, они прожили, в сущности, счастливую и, можно сказать, относительно беззаботную (малозаботную) жизнь. Не в обиду им говорю это.

Первый год обучения

Жил я в общежитии 1-го техникума (впоследствии им. Мусоргского) в большой (ужасной) комнате на 15—20 кроватей. По вечерам все собирались: кто приходил с работы из фойе кинотеатров, из ресторанов, пивных (реже!), где подхалтуривали, так как на стипендию 30 рублей существовать было трудно, почти невозможно. Приходил и я после занятий в свободных классах, где разрешалось студентам играть до 10 часов вечера. Начинались разговоры, толки про разные случаи, анекдоты — невинного, в «гражданском» смысле, характера, но иногда и с эротическим «перцем». Рассказывалось и содержание нового кинофильма, и бытовые дела, и остроты.

После своего прихода я быстро раздевался и ложился (хотя сразу уснуть, конечно, было невозможно), стараясь не вникать в ерунду и сохранить некоторые впечатления от найденных звуковых сочетаний (искалась «свежесть», ее мы ценили более всего, на конструкцию обращали внимание меньше). Некоторые закусывали, ужинали — хлеб, стакан горячего чая с сахаром (ужин!). У меня же никогда почти не оставалось на вечер еды, и голод был крайне неприятен, хотя я и привык к нему.

Скрипач Олег Гороховцев — русский, из Новороссийска, сын врача, длинный, нескладный и совершенно неспособный к музыке, бездарный человек, обязательно после моего прихода должен был громко, для всех присутствующих, высказать сентенцию: «Таких композиторов, как Свиридов, — не было, нет, не будет (тут была пауза)... и не надо!» — заканчивал он со смехом. Это повторялось едва ли не (ежедневно) ежевечерне и не вызывало, кроме, кажется, первого раза, никакой реакции. Но Олег Гороховцев не уставал долбить мне эту тираду. Я ни разу ничем

ему не ответил. В первый раз это меня немного рассмешило и обидело, но, привыкнув, я стал думать: зачем он это говорит без конца? Что за удовольствие смеяться над тем, что человек учится сочинять музыку? Но смеялись над этим все мои «товарищи», некоторые ядовито, иные просто презрительно относились *именно ко мне* (я был единственным в общежитии, кто учился на композиторском отделении). Им, очевидно, думалось, что в их среде (русской по преимуществу) невозможно появление гения, а они понимали, что композитор — это гений, ведь они знали имена Баха, Чайковского и т. д. Понимали, что хороший скрипач, пианист и т. д. может получиться из них, но *композитор современный* вообще как бы не может возникнуть. Удивительные люди!

Правда, тогда не было внимания к этому виду деятельности: Рахманинов был за границей, да к тому же еще запрещался, хотя он был уже классиком. Он как-то сразу им стал. Прокофьев тоже был зарубежный русский. Мясковский и Щербачев не смогли прославиться. Им было *невозможно* это сделать по ряду причин:

принадлежность к чуждому социальному слою;

отвержение всего *русского*.

По этой причине и Глазунов третировался, а потому сбежал. Шостакович же еще не прославился широко, хотя ему была открыта поистине «зеленая улица». Первое дело, разумеется, по его таланту, второе, и немаловажное дело, — его фамилия, звучащая не по-русски. <...>

О Зощенко

Шостакович говорил мне, что он не производил на него впечатление особо умного человека. Я, разумеется, ничего об этом не могу сказать — знал его мало. Но однажды провел с ним вдвоем за разговором часов пять-шесть в гостях у Музы Павловой, которая деликатно оставляла нас наедине для беседы. И он рассказал мне много интересного, о чем я не имел понятия. Например, о расстреле Гумилева (об этом же говорил мне раньше и Вл. Вл. Щербачев), о смерти Маяковского, как Полонская пришла на репетицию в Х<удожественный> Т<еатр>, никому ничего не говоря, а потом с ней случилась истерика и она рассказала о том, что поэт застрелился, и началась суматоха. (Об этом же говорила мне и Л. Брик, когда я был у нее в гостях, тоже вдвоем с Музой, и кроме Катаняна больше никого не было. Рассказывая о смерти В<ладимира> В<ладимировича>, Брик — плакала. Это меня поразило, т. к., очевидно, она много говорила на эту тему. Это не производило впечатление игры. Впрочем, Бог ее знает.)

Говорил Зощенко еще много о Горьком, о своих коллегах. Романистов Толстого, Федина, других называл откровенно «эпигоны». Он произносил это слово: «эпигхоны». Буква «г» звучала мягко, как «х», это я помню до сих пор. Рассказывал он, как познакомился с юным Д. Шостаковичем на «вечерах» у (хирурга, кажется) Грекова, где собирался небольшой салон русской интеллигенции, национально, впрочем, разношерстной. Жена Б. Кустодиева была полькой (полячкой), очевидно,

это служило мотивом семейного сближения с семьей Шостаковичей. Польское начало было заметно в Д<митрии> Д<митриевиче>, но менее заметно внешне в его сестрах. Они были обе несколько курбастые, брусковидные — в породу Кокоулиных, как Оля и Ирочка. А у Д<митрия> Д<митриевича> было прирожденное изящество поляка, тонкость черт лица, легкость в походке и т. д.

Встретил я как-то Зощенко на Садовой улице около Невского в Новогодний день, уже после всех передряг литературных и музыкальных, которые быстро следовали друг за другом. Страшнейшее, гнуснейшее время, опаснейшее, мрачное, когда процветали только отъявленные палачи и негодяи типа <...> и таких же литературных «бонз», в них не было недостатка.

Год от года перед смертью Сталина становилось все хуже, все страшнее и мрачнее. Шпиками была буквально наводнена вся жизнь. Общение было возможно самое пустяковое, и говорить о чем-либо было невозможно, из всего могли «сшить дело». Зощенко я встретил на улице, гулял с О. Добрым (он был, как говорили, стукачом). Я пригласил М<ихаила> М<ихайловича> в пивную, зная, что он любит пиво. Мы зашли, но он пить отказался, а я выпил кружку и, выйдя на улицу, распрощался с ним. Он, бедняга, говорил и о том, что Сталин не понял его рассказа про обезьяну, который предназначался для детей, и все пытался как-то ему это передать (с его слов). Видно было, что этим он просто «заболел». (Потом Д<митрий> Д<митриевич> рассказывал, что он ему тоже говорил про это «недоразумение».)

Безумно было его жалко, но я, по молодости, не так представлял себе его травлю — старого уже человека, к тому же еще писателя, т. е. связанного со «словом», что было самым контролируемым видом деятельности. Придирались ко всему. Например, песня на слова А. Исаакяна называлась у меня «Страдания». Песню запретили печатать, потом поправили на «Страдания любви». Дело доходило до нелепостей.

Мое положение было тоже ужасным. Я остался без денег, все сочинения из издательства вернули, в том числе Трио, только получившее Сталинскую премию 1-й степени. Жил я только на театральные заказы, писал музыку к спектаклям. Масса дрянных авторов! Вирта, В. Соловьев <...>, Герман (чекист) процветали тогда и прочие в этом же духе. Жуткое, безысходное было время.

У Зощенко-писателя (его я очень любил, у меня были почти все его книги, в том числе одну толстую он преподнес мне с трогательной надписью)...<*фраза не завершена.* — А. Б.> Помню, я зашел к нему за книгой домой, меня поразила бедность обстановки, железная кровать с суконным одеялом. *Но это мне понравилось.* Сам я тоже жил бедно и деньгам, а особенно роскоши, не придавал значения. Все книги я растерял в житейских своих неурядицах, но — Бог с ними, никогда об этом не жалел. То, о чем я в них прочел, я хорошо держал в памяти — этого было достаточно.

Недостаток у Зощенко был в его отвратительном, на мой взгляд, отношении к религии и, особенно, к священникам. Он издевался над ними с удивительным постоянством, и, я бы сказал, что талант писателя здесь не проявлялся. Это было

тупо, гадко, цинично. А главное ведь — эти несчастные попы сотнями тысяч уничтожались вместе с семьями. Откуда у русского писателя эдакая мерзостная кровожадность. Увы, она была свойственна писателю. Он как-то слишком прямолинейно «осоветился». Писал о «беломорканальской» перестройке сознания и пр. Это делали многие. Многие и ездили на Беломорканал, в том числе и мой педагог Д<митрий> Д<митриевич>, который мне рассказывал, что исхлопотал у Вышинского (поляка) амнистию для какого-то мужика-заключенного. И это, наверное, было правдой.

Конечно, обо всем ужасе ГУЛАГа трудно было догадываться, хотя о лагерях знали люди старшего поколения, например, Крандиевская. Она мне говорила: «Лучшие люди России в лагерях...» Но молодые поколения это мало задевало, о многом даже и не догадывались, хотя аресты случались то тут, то там.

Как подумаешь об этом — ужас, да и только. Причина всех современных *кошмаров* — в этом большом кошмаре, который начался очень давно. Тут виноватых — бездна. От вдохновителей: Рылеевых, Белинских, Добролюбовых — до профессиональных палачей, которых были *миллионы.* И среди них множество именно русских, но не только их. Тут—Интернационал.

* * *

Человек, с детства воспитанный на книгах Священного Писания, вживается в величие мира. Он знает, понимает, что в мире есть великое, торжественное и страшное, ибо страх перед Богом помогает человеку возвыситься. Человек, знающий, что Господь — истинный властелин Мира, Жизни и Смерти, с подозрением относится к самозваным посягателям на величие.

Таким человеком не так легко управлять, он имеет в душе крепость Веры.

Хоровое пение (русское православное)

Русское православное пение — было пением от души, от сердца, часто без нот, *со слуха,* как бы непосредственным общением с Богом, обращением к Нему. Пение же католическое — пение по *книжке,* смотря в нотную тетрадь (книгу), как бы читая, излагая людям книжную премудрость в качестве, что ли, посредника, не от себя.

Ныне этот второй тип музицирования, принятый в кирхах, костелах, храмах Европы, перекочевывает к нам — людям невежественным, необразованным, некультурным, невоспитанным, провинциальным, захолустным, диким и пр., и пр.

Детский альбом[21]

Это сочинение написано в то время, когда родился мой младший сын.

Дух Ребенка как бы в утробе матери, еще совершенно не знающего мира, не видевшего, не слышавшего ничего, еще не испустившего *своего первого крика,* который обозначает его Прикосновение к жизни, *его первую и самую правильную реакцию на предстоящую жизнь.* Он плачет, ему будет здесь плохо.

Об акмеизме

Это течение — чисто литературное (внутрилитературного происхождения). Оно не имеет глубокого жизненного корня, не привносит в искусство нового жизненного элемента, а такой был у футуристов: разрушение Христианства, христианского миросозерцания и христианского мира вообще. <...> Акмеизм во всем — вторичен, а его эпигоны третьеразрядны. <...>

* * *

Звонить в ВААП, чтобы выяснить некоторые вопросы (их — 3), связанные с Францией и Америкой (издания, охрана прав, компакт-диски и т. д.).

Разговор с М. В. Данелия. Малоприятный потому, <что> нагловатый и пренебрежительный.

Все это учреждение покрыто сетью сотрудников, работающих в интересах (небольшого) некоторого числа авторов, активно *пропагандируемых, рекомендуемых,* расхваливаемых и насаждаемых за рубежом. Эта сеть подкармливается за счет рекламируемых.

Имя иных, в том числе и хороших, авторов обречено тени и забвению. О них как бы и нет речи, считается «моветонным» говорить в хорошем, «заграничном» обществе. Все эти дельцы и делицы — родня авторов или состоящие в услужении.

29 мая

* * *

<...>

Для беседы по TV

О том, что, возможно, нашему времени не нужен крупный художественный талант. Во всяком случае, крупных художественных созданий как-то не видно и не слышно. Возможно, однако, что они создаются. Бывают времена, когда место художника в катакомбах. Так уже бывало, истина жила в Римских катакомбах и лишь потом распространилась в мире.

Однако теперь — расцвет, я бы сказал разгул, антихристианских тенденций. На поверхность творческой жизни всплывают совершенно сомнительные фигуры, и те, на ком уже пробы негде ставить, занимают главенствующее положение.

Особо сложное, запутанное положение в русской жизни. В России как раз царят антинациональные, антирусские тенденции или, как их называют, «русофобские». Выразителями национальных настроений России служат люди, наподобие некоей m-m Боннэр. <...>

На эти темы мне говорить неинтересно, и вряд ли я могу сказать здесь что-либо такое, что вы не можете слышать.

В жизни русского общества огромное место занимала *Книга. Я* знаю это хорошо по своему жизненному опыту. Человек всегда мог если и не побеседовать с Гоголем, Лермонтовым, Достоевским, то, во всяком случае, послушать их. Теперь в дом

каждого человека, в каждую семью пришел заурядный, посредственный, подчас злобный человек (пришел через TV, радио, через «бульварную» печать).

* * *

Об увлечении членов Союза композиторов православным хоровым пением, многие из них — члены ВКП(б) и активные, притом. [Не все, конечно.] Причем не то чтобы композитор написал церковный хор, ну два или три, так нет. Оперируют крупнокалиберными диаметрами: мессы, обедни, всенощные бдения, реквиемы, магнификаты и т. д., и т. п. (причем все это в десятках названий).

Министерство Культуры в свой покупной ценник за произведения вынуждено внести жанры «литургия», реквием, месса, магнификат, обедня, всенощная и т. д. Ничего, конечно, в этом как будто дурного нет, но все как-то уж слишком прагматично, деловито, «бизнесменно», торгово. Еврей Шнитке обратился, кажется, в католика, написал православную службу — покаянную обедню почему-то на армянские слова[22]. Вот поди и разбери на Страшном суде — кто он был такой? Конечно, в наше сложнейшее время трудно определить: кто есть кто, кто какой нации, кто какой веры, кто мужчина, кто женщина, а кто и то и другое.

В 60-е годы

Шостакович был музыкальным аналогом так называемой эстрадной поэзии [Евтушенко и Вознесенского], получившей огромный резонанс в обществе. И совершенно не случайно, конечно, их плодотворное сотрудничество: 13-я симфония, «Казнь Степана Разина», лирические канцоны (Микеланджело Буонарроти в переводе Вознесенского).

Герой Зощенко

Зощенко — поэт Зиновьевско-Кировского Ленинграда. Это не только *социальный* герой (пролетарий), не только герой 20-х послереволюционных лет. Он еще и *местный,* типичный лишь (главным образом) для Ленинграда герой. Ведь именно Петроград-Ленинград остался почти без своего «коренного», что ли, населения. Сотни тысяч жителей в годы Владычества Троцкого и Зиновьева были: а) убиты (расстреляны); б) выселены (арестованы, сосланы в лагеря); в) мобилизованы; г) бежали от страха, умерли от голода.

Зиновьев и его сатрапы — такие же <...> палачи – заселили город «своими». Произошла массовая депортация евреев с юга, из бывшей «черты оседлости», из Прибалтики, из Риги, Киева, Одессы, Белорусских городов: Гомель, Витебск, Рогачев, станция Быхов, Шклов, Могилев, Бердичев и т. д.

Городские низы: пролетарии и люмпены, пригородное мещанство стали обитателями бывших барских, а ныне коммунальных квартир. Вот быт Зощенко. Это не Петербуржцы-Петроградцы, это именно Ленинградцы, а еще вернее сказать — Зиновьевцы.

Идеал жизни: сытое рабство

Негритянский раб — унижаемый нищий «Дядя Том» — это устарело.

Современный раб — сытый раб. Человек-механизм, человек-машина. Однако машина ухоженная, аккуратно смазываемая, мытая, сытая и пр. — Недочеловек. Управляющий им «хозяин» наслаждается жизнью, имеет свое искусство — например, балет, «Саломея» по-прежнему в большой моде и т. д.

* * *

В долгих беседах с Отаром Васильевичем[23] разговоры все чаще возвращались к проблеме религиозного отношения к миру, религиозного сознания. Постепенно этот вопрос становился основным, кардинальным. Именно по этой линии точно разделялся мир, а не по социальной, национальной и иной. Искусство зашло в тупик, оно потеряло глубину, потеряло душу, потеряло смысл и значение, Божественное. Оно утратило и Человеческое, обратившись в Механическое, инстинктивно-животное, безмелодично-ритмическое, примитивное.

То же и поэзия. Например, поэзия. Бродского — только ритмическая, без мелодии, без гармонии. Цветаева, Ахматова и их последователи сами уже производное, рационально-истерическое. Истерические страсти, одно самовыявление без любви, без ее примата.

Пушкин воспел любовь: и плотские утехи, и глубокие, трагические страсти. Он воспел свое чувство, воспел предметы своей любви. То же — Есенин, Блок. Но где у m-m Цветаевой предметы ее страсти? Не говорю об Ахматовой — это что-то нечистое, плотски-развращенное.

Все это осталось в 1910—1917 годах.

Люди рождены были уже болезнью, *гнилостностью* несет от них. Истерические чувства Пастернака, Цветаевой, дортуарная поэзия Анненского. Что-то второразрядное во всех них. *Очистительной грозы* нет в них, как в Блоке, Есенине, Маяковском. Душный мир, спертый воздух, коридор женской гимназии, со всюду ощутимым запахом туалетных комнат.

И у Бродского нет совсем свежести. Все залапанное, затроганное чужими руками, комиссионный магазин. «Качественные», но ношеные вещи, ношеное белье, украшения с запахом чужой плоти, чужого тела, чужого пота. Нечистота во всем. Нет свежей женщины, свежего плода, яблока, свежей ягоды. Что-то нечистое, уже бывшее в употреблении — всегда! *Нет никакой свежести в языке, и это даже не язык, а всегда жаргон* — местечковый, околонаучный, подмосковно-дачный.

То же и в музыке — несвежий музыкальный материал, как несвежее белье, неодухотворенный и измышленный.

6 февраля 1993 года

Сегодня в гостях у нас была Людмила Георгиевна Карачкина — старший научный сотрудник Института Теоретической Астрономии, работающая в

Крымской обсерватории. Она наблюдает «малые планеты» и открыла несколько новых. Замечательно скромная, сердечная, умная, интеллигентная женщина, с большим тактом и вкусом. С нею две дочери — молоденькие девушки: Маша (музыкантша-пианистка) и Рената — скромные, воспитанные, целомудренные девочки. Отец их — математик, ученый.

Провинциальная русская интеллигенция, люди высокой пробы, черт возьми! Нет. Россию даром не возьмешь. Открытым ею звездочкам присвоены имена Достоевского, Булгакова (Л. Г. Карачкина, между прочим, сказала, и меня поразила этим, что лучшее, сильнейшее произведение М. Булгакова — «Собачье сердце». Вот уж удивился я! Сколько раз я говорил это знакомым и не припомню, чтобы кто разделил мое мнение), Пастернака и меня, многогрешного[24].

Легко было вести с нею разговор. Речь простая, открытая, душевная... Слава Богу, что еще есть такие люди.

Из «Воспоминаний». Ленинградская консерватория

Кроме классов композиции...<*фраза не завершена.* — А. Б.>

Кафедра Кушнарева ослабела из-за ухода П. Б. Рязанова. Но не было худа без добра. Благодаря тому, что остался без педагога, познакомился с Д. Шостаковичем.

Фортепианный концерт. Имел большой успех, особенно на вечере в честь 75-летия Консерватории. Исторический концерт в Большом зале имени Рубинштейна (он превращался в концертный по особому случаю: юбилейный вечер Глазунова), Штейнберг, Шостакович, В. Давыдова, армянка певица, Тер-Гевондян, Кон. Полякин. Две части из Фортепианного концерта имели большой успех у публики. Особенно помню армянина, сидевшего впереди меня (Таямов?), страстного поклонника музыки Д<митрия> Д<митриевича>). Он не мог сдержать восторг даже во время исполнения музыки, прерывая ее восторгами и сильно мешая слушать. Но что творилось после того, как вторая и третья части моего концерта отзвучали, особенно когда я вышел на эстраду кланяться. Это была — буря. Ведь в зале сидели нынешние студенты, их многочисленная родня и друзья. Я был для них — свой, человек их поколения, с которым связывались все наши надежды, вся будущая жизнь. Восторгам и реву не было конца, особенно ввиду моего возраста. Я стеснялся ужасно, меня выталкивали на сцену, выводили вперед. Я кланялся и тихо-тихо говорил «спасибо», которое, конечно, никто не слышал из-за страшного шума, ведь в зале было много молодежи.

Через несколько дней в газете «Ленинградская правда» или «Вечерней» была заметка о концерте, где было следующее: «Присутствующие в зале устроили овацию молодому композитору Ю. Свиридову, Фортепианный концерт которого исполнялся во 2-м отделении»[25]. Эти слова я читал на улице, по бедности я не выписывал газет, предпочитая знакомиться с их содержанием... Газет было много, они наклеивались на досках прямо на улице, обычно на перекрестках. Эту фразу я читал раз десять, все не мог отойти от газеты, зачарованный этими словами. Да не

подумает читатель, что я был какой-то «непомерный честолюбец». Но жил в бедности, человеком без дома, без угла, в общежитии, где большинство студентов глумливо относились к моим занятиям композицией. (Увы! Это характерно для русских, пишу об этом с большим огорчением.) Вместо того, чтобы ободрить человека, в котором пробудился творческий дар (пусть даже совсем малый, некрупный, небольшой, уж не говорю «великий»), окрылить его, наоборот, на каждом шагу я слышал унизительные прозвища (гений, Чайковский и т.д.), <ощущал> сознательное и даже злобное пренебрежение, желание ущемить в самых мелких житейских мелочах, унизить своего же товарища, такого же «русского нищего», как и они сами.

Хвала евреям, которые (кого я знал!) с интересом, с уважением, а подчас и с чувством гордости за «своего», говорили о тех, кто сочинял, стараясь поддержать в них дух созидания и внушить окружающим сознание серьезности дела, о котором идет речь. И это не значит, что речь шла о *великом,* нет! Но само это сочинительство инстинктивно расценивалось как чудо, как некая «божественная отметина» на лбу человека, которой Господь метит своего избранника. У нас же, у русских, это вызывает чувство злобы: «ишь — захотел выделиться!», выскочка и пр. За это — бьют, ненавидят. Все это я испытал с детства, занимаясь музыкой, которая считалась зазорным, никчемным делом в народе. Единственное, что их примиряет с этим — если они узнают, что такой человек зарабатывает много денег. Но тут вступает в силу иной тип зависти, к которой примешивается уже раболепие, лесть и т. д. Всего же лучше быть «средним».

Вчера по TV (5 мая 1991 г.) я видел и слышал передачу о маленьк<их> детях. Фильм сделан в Лен<ингра>де. <...> Детские замечания, ответы на вопросы, иногда весьма каверзные (что ни ответишь — будет нехорошо). Умело, ловко смонтированное противопоставление проявлений детской психики, умело, сознательно толкаемой к определенному типу высказывания. Одним из «козырей» был мальчик, который сказал: «Я не хочу выделяться, хочу быть средним». Но никто не сказал (как раньше их учили): «Хочу быть летчиком, космонавтом, инженером, вождем, генералом, писателем и пр. и пр.». Сознательная серая, серая масса, кого же упоминают дети: 1) Бог (абсолютно бессмысленно, но и это хорошо, пусть хоть западает в душу, что таковой Есть); 2) Ельцин. (Отвлекся в сторону.) Чушь — какая!

* * *

Вот почему я был счастлив тогда на улице, прочитав эти несколько слов о себе в маленькой газетной заметке. Бодрость влилась в мои жилы, желание работать, *делать свое,* никому не вредя, никому не мешая делать то, что он находит нужным. Я понял, что музыку надо писать «от сердца», да и всегда так ее писал (даже прикладные работы, стараясь находить в них хоть какой-либо предмет для *вдохновения.* Без него музыка — неполна, не трогает души).

* * *

В Большом зале имени Рубинштейна играл Ефрем Цимбалист. Сентиментальный скрипач с толстым красным носом. Он был не так виртуозен, как Хейфец, но тон его игры был очень проникновенным. Скрипка у него — рыдала, и публика роняла слезы в Канцонетте из Концерта Чайковского. Этот тип — «русского скрипача еврея» (образца начала века) совершенно исчез из жизни. Кол-Нидре, «Плач Израиля» и тому подобный репертуар совершенно презирается. Между тем, когда это хорошо играть (исполнить) — это трогает душу. Нынешние надутые, «величаво-сухие» *мировые* скрипачи — ужасная скука. <...>

Из консерваторских воспоминаний

Камерные классы:

Сонатный класс А. М.Штример[26], классы аккомпанемента, классы камерного пения М. Бихтера[27] (несколько уже академичного и засохшего) и, особенно, А. Б. Меровича (Адольфа Бернгардовича)[28] — Флакс, Апродов[29], Грудина[30].

Тетрадь 1989

Ремесло в любой области Сальери *считает высшим даром.*

О Бомарше: «Не думаю, он слишком был смешон для *ремесла* такого»[1].

Все на свете надо *уметь* делать. Ремеслом является всякое человеческое деяние. Это целая философия жизни, получившая в наше время огромное распространение во всем Западном мире, особенно в искусстве. Отсюда миллионы, десятки миллионов людей художественного промысла. Всему можно научиться, если заниматься этим прилежно. И никаких особых дарований, может быть, и не нужно.

* * *

Ссылка на статью «Белый коридор» Вл. Ходасевича[2]. Беседа его с управляющим культурной жизнью России после Окт<ябрьского> переворота О. Д. Бронштейн-Каменевой, сестрой Л. Д. Троцкого и супругой Л. Б. Каменева. Тогда ведь вся жизнь управлялась по семейному (семьями) («мафиози»).

Что такое «мафия»? Это семейный бандитизм.

Из статьи Слепнева

Музыка начала XX века, убывание духовного начала искусства, но поворот к национальному, кроме бывш<ей> России, уже захваченной и порабощенной. До Второй мировой войны.

Разгром Германской империи при активной помощи несчастного русского народа, отдавшего (несчитанные) миллионы жизней за чужой интерес.

Преследование всякого национального начала в искусстве. Сведение музыки к школе Шенберга, унификация ее.

Однообразно <...> числовое, математически выверенное искусство.

Новый тип композитора-компьютера.

Воинственный эклектизм как основа искусства, современная Рубинштейниада.

<...>

* * *

Музыка *додекафонистов* — это какая [-то] грязная, сорная трава [бурьян, чертополох], выросшая на развалинах великой германской культуры.

На это больно смотреть, трагический упадок высокого духа, упадок от *унижения.*

30 июля 1989 г.

Сегодня днем слушал по радио лит<ературную> передачу из Лондона (не с начала), беседа англ<ийского> корреспондента (конечно же, <...> эмигранта) с какой-то женщиной из Сов<етского> Союза. Дама эта говорила очень возбужденно, очень напористо (агрессивно), тон — своего рода интеллигентская вульгарность, нечто похожее, с одной стороны, на моск<овскую> лит<ературную> даму, а с другой стороны, на торговку с киевского Подола (типа Татьяны Рябовой, но культурней). Но тон... высокомерие... всезнайство... не описать моим бледным пером.

Смысл беседы: лучшая литература (всех времен) создавалась *эмигрантами.* Пушкин вообще с детства не знал русского языка, Гоголь «Мертв<ые> души» сочинял в Риме, что верно, Тургенев — весь в Европе (с моей точки зрения, даже и в ущерб творчеству, ибо не так глубоко вник в открытый им «нигилизм» и вообще по сути не понял грядущего, не ощутил его), конечно же, Герцен, Л. Толстой и т. д. ... Английские совр<еменные> писатели (*классики,* как она говорила, перечислив примерно пять фамилий, мне совсем незнакомых) *все живут вне Англии,* в основном на берегах Средиземн<ого> моря (неплохие, кажется, места...).

К чему все это? К тому, что лучшая литература — это создающаяся за рубежом: самая ценная, обогащающая русскую сокровищницу знанием Америки, Англии и т. д.: Аксенов, еще кто-то, живущие в Париже, Германии и т. д. <...>

Все это говорилось необыкновенно наглым тоном. В конце оказалось, что это была советская писательница Толстая, внучка Алексея Толстого, который считал себя «русским писателем» и в таковом амплуа выступал всегда перед обществом (считая, напр<имер>, Шолохова — казаком, русским, но как бы областного масштаба), себя же подразумевая как представителя именно России. Такой человек был очень удобен, выгоден Сталину, который оказывал в нем внимание как бы целому русскому народу, представленному б<ывшим> графом (хотя и

сомнительным), т. е. представителю высокого сословия б<ывшей> Русс<кой> империи.

Говорят, что писатель когда-то поучал своего старшего сына: «Бойся коммунистов, сионистов и педерастов! Ба-а-льшая сила!» Сын и принес ему — вышеупоминаемую внучку. И в этом есть — *возмездие.*

Жизнь моя

Она уже довольно велика (для человеческих представлений) и насыщена многими событиями, в том числе и значительными. Часть из них я еще не сознавал, некоторые воспринял уже как мыслящий человек и могу составить, в общем- то, о них свое представление. Большие события, как, например, Мировая война, вполне могли быть предсказаны, о них много говорилось заранее, хотя не все прогнозы оправдались.

* * *

D-r S<akharov>. Атомный маньяк, эту свою манию он принес теперь в полит<ическую> деятельность. Никто не может мне доказать, что человек, сознательно посвятивший свою жизнь и отдавший весь свой ум, энергию, силы и знания делу человекоистребления, создавший чудовищную бомбу, при испытании которой погибло около ста человек и, таким образом, d-r S<akharov> — их убийца (мне об этом известно от наших ученых, наблюдавших за испытанием оружия).

Теперь этот изверг становится учителем морали нашего несчастного народа, над которым глумятся уже три четверти века все, кому не лень: бесчисленные самозванцы, тупые, безграмотные вожди, ни один из которых не умел говорить по-русски. <...>

Мы лишились своей исторической столицы, которая стала чужим для нас городом, где русские люди нужны только в качестве рабочей силы на заводах, в том числе (и особенно) — на вредных производствах, в качестве прислуги в домах советской буржуазии. Вся обслуга, уборщицы, ассенизаторы, водители мусорных машин, грузчики и т. д. Это трудные профессии — малооплачиваемые, обрекающие русского человека на полуголодное существование, вынуждающие его вечно искать приработок, чтобы свести концы с концами и не помереть с голоду. <...>

* * *

Недостойно и нельзя супруге, жене парт<ийного> вождя хвастаться перед женой б<ывшего> Ам<ериканского> през<идента>, этой заезжей обшарпанной пигалицей, драгоценностями из ограбленных и разоренных Православных церквей. На этих ценностях — кровь сотен тысяч людей, убитых большевиками за веру православную, в том числе и отцов Р<усской> П<равославной> Ц<еркви>, пастырей нашего народа, который без веры, без идеи бредет по свету и с которым можно делать все, что угодно, ибо он утратил высший смысл существования и

обеспокоен лишь заботой о куске хлеба. Это — великое унижение, в которое впал наш народ, и пока он не возьмется за ум, не стряхнет с себя рабство и жирных пауков, присосавшихся к его телу, он останется униженным рабом и будет истреблен, что может произойти гораздо быстрее, чем мы думаем.

Пауки, присосавшиеся к телу народа, хорошо видны. Это — бездельные чиновники, бюрократы, спекулянты — лихие кооператоры, разный преступный элемент и т. д. Но сейчас на сцену жизни вышел новый тип пауков — это те, которые хотят *сами* захватить власть, так называемые «прорабы перестройки».

Это, мне кажется, самый страшный вид пауков. Они натравливают народ, указывая на многие недостатки жизни, но сами являются наибольшей опасностью для народной жизни. Это зловещие фигуры: коммунисты-расстриги <...>, ученый <...> Сахаров (изобретатель водородной бомбы), ловкие юристы-дельцы, «аблакаты с натянутой совестью», как их называли раньше, бесчестные журналисты и газетчики, в руки которых отдана руководителями Перестройки почти вся Советская печать: газеты, журналы, TV и Радио. Эта печать ведет активную противорусскую кампанию. Демонстративно, все как один, клянясь в верности Г<орбачеву>, они очерняют наш народ, унижают его культуру и тем самым его достоинство, подрывают его веру в свои силы.

Слов нет — на Русских людях лежит большая вина за ужасы прошедшего времени. Особенная же вина лежит на русской интеллигенции, чьи заблуждения в значительной степени способствовали... Много Русских людей было и в числе опричников, служило в карательных органах и обагрило свои руки кровью, [но эта вина] <*не окончено.* — А. Б.>

[Ведь] никому в голову не приходило весь народ обвинять в преступлениях Грозного, его единомышленников и его опричников.

(Сложные вопросы.)

* * *

История С<оветской> В<ласти> еще не написана, это дело будущего, хотя уже сейчас во всем мире эта история пишется и вряд ли она будет беспристрастной. Мы живем в эпоху нар<одных> и религиозных войн. Посмотрите, какое Гос<ударство> основали Е<вреи> на земле Палестины. Это антипалестинское Государство, которое управляется при помощи автоматов. С их помощью ведется разговор с Арабами, и весь мир равнодушно смотрит на этот клочок земли, который превращен в бойню, где истребляют помаленьку, но ежедневно целый народ. Притом большой народ истребляется маленьким народом. <...>

Мы живем в стране, которая осквернена многолетним господством захватчиков. Это господство царства Швондеров продолжается и теперь. В нашей столице Русского народа Москве уничтожены исторические памятники и святыни нашего народа. Вместо них поставлены памятники <...> К. Марксу — теоретику духовного завоевания.

Упразднить преподавание М<арксизма> и Л<енинизма> — этой изуверской псевдонауки, приведшей наш народ к рабскому, колониальному положению. Уничтожить, низвергнуть памятники М<арксу>, Л<енину>, С<талину>, Д<зержинскому> — палачам нашего народа. Ликвидировать трупную свалку на Красной площади, заново сложить участок Кремлевской стены. Убрать Мавзолей и упразднить лицезрение и народное поклонение трупу Л<енина>. Очистить и сделать Кр<асную> площадь торжественной площадью, свободной от присутствия войск, демонстрации орудий убийства. *[Вместо]* памятника палачу Л<енину> восстановить памятник А<лександру> II, освободителю крестьян от крепостной зависимости.

* * *

Шостакович. Биография Хентовой.

Сборники его статей.

Газеты: «Правда», *«Литературная газета», «Литературная Россия».*

Журналы: «Наш современник», «Новый мир», «Москва», «Слово» («В мире книг»).

* * *

7 декабря 1989 г.

Наше время характерно небывалой, неслыханной ранее концентрацией единоличной власти над огромным количеством людей. Рука судьбы возносит этих, вчера еще совершенно безвестных и ничтожных людей, на вершину человеческой пирамиды. Дети бакалейных торговцев, секретари райкомов партии и им подобные вертят миром как им угодно. В их руках целые страны и континенты, повинующиеся чудовищной силе, находящейся в руках этих властелинов. (Развить мысль о силе: не только бомба или заряд бактерий, но и газеты, журналы, радио, медицина и, наконец, пища, питье и сам воздух — все в руках этих ничтожных марионеток, выбранных ареопагом мировой финансовой власти и поставленных на свои диктаторские посты.)

Недиктаторской власти теперь вообще нет. Она отличается лишь внешним театральным механизмом, выборами, свободой абсолютно несвободной печати и пр. Все эти марионетки, сбрасываемые и *назначаемые* подлинной властью мира — концерном богачей, отравлены ядом честолюбия, больны СПИДом властолюбия. За «место в истории» они продают все: отца, мать, самого Бога (у некоторых из них он есть «для виду», другие же обходятся вообще без этого устаревшего атрибута, который теперь, впрочем, понемногу входит в моду), продают государства, народы вместе с их древней землей, доставшейся им в наследство или завоеванной. Все это идет с молотка... за «место в истории». Какая череда этих властителей хотя бы в одной России и сколько их, один ничтожнее другого, превосходящих друг друга только в количестве проливаемой крови.

* * *

Гаврилин попробовал свое мастерство и в области балета — этого любимого искусства гос<ударственных> чиновников и дипломатов. Тут они отдыхают душою после каких-либо важных международных сделок. Но и здесь Гаврилин остался своеобразным художником. Вместо показа красивой светской жизни какого-либо изысканного сословия или абстрактных фигур композитор взял сюжетом рассказ Чехова «Анна на шее», наполненный простым и горьким содержанием, исполненным острого социального смысла.

Драгоценным качеством музыки Г<аврилина> является чистота ее стиля — признак врожденного таланта и высокого стиля. Это качество особенно заметно среди массы компилятивной, несамостоятельной, прикладной музыки, обильно создаваемой в наши дни. Каких только названий и терминов не придумывают наши музыковеды для оправдания такого псевдоискусства, свидетельствующего об упадке содержания и вкуса ее авторов.

Разница между трагическим у Блока и Ахматовой

Трагизм у Ахматовой имеет какие-то конкретные, личные причины: расстреляли мужа — прекрасного поэта Николая Степановича Гумилева, в каторгу попал ее сын, сама жила в постоянном страхе, видя вокруг себя истребление людей, несчастья, беспрерывно льющуюся кровь. Все это сообщило ее поэзии мрачные, трагические ноты. Но людей она мало знала. В ее высокомерии есть нечто скрытое, таинственное. По всей вероятности, она была близка с кругом масонов. Это мое глубокое убеждение. Отсюда постоянное стремление к тайне, к таинственному, шифрование произведений, знаки, инициалы — все это пронизывает ее стихотворения на каждом шагу. Сама ее жизнь есть свидетельство того, что она (как и Пастернак) была под *неусыпной охраной. Их нельзя было трогать!* И страх ее, думаю, был преувеличен.

О Блоке: Трагическое он носил в самом себе изначально и таким видел мир— *органично.* Не нужно было никаких особых потрясений, кроме обычных для человека — крах любовной мечты, развал семьи, относительного благополучия, нищета и пр. Слава поэта была, что называется, весьма небольшой, не всероссийской и уж совсем не всемирной. Такой и сейчас нету! И не надо. Великому национальному поэту совершенно не нужна мировая слава. Она — пустой звук.

Постоянное упоминание имени — избавляет от прочтения стихов, от вникания в их глубины. А стихи Блока — истинной *глубины.* Глубины сердечного чувства, глубины мысли, глубины души. Никаких *особых* потрясений не испытав, он носил в себе неблагополучие мира, видел, чувствовал его близкую гибель.

Теперь об Ахматовой.

Кажется, что именно она была тесно связана с Масонством. Круг людей, особенно *Англии,* — центр масонства (Ротшильд остается королем мира, несмотря ни на каких нувомиллионеров: Хантов, князьков из Арабских Эмиратов и пр.). Все

знакомые: Анреп, сэр Исайя Берлин, Рандольф Черчилль, вопящий во дворе так называемого «Фонтанного дома», культ дома, культ нищеты (*аристократической*), культ якобы Духа, большие знания, постоянное стремление к Тайне[3]. «Твардовский — так себе поэт, в нем нет тайны»[4] — весьма глупые слова, между прочим. Яркий, крупный человек всегда несет в себе тайну. А как раз в поэзии Ахматовой нет творческой тайны, нет ничего неожиданного. Хороший социалистический реализм. Знаки. Сама ее премия в захолустной академии, как видно, устроенная масонской ложей, что характерно для Италии.

Подозрителен и Чук<овский> со своими связями. В этот же круг попал и Шостакович под конец жизни. <...>

Анреп — также *художник-мозаичист* [5](?). Это, конечно, вовсе не художник. Наполнитель, *наноситель знаков,* в библиотеке, на полу. *Мощнейшая* организация, страшная. Отсюда ее связь с еврейскими поэтами. *Карьера Бродского,* Поэма Рейна и пр. Был в этой компании один поэт с русской фамилией, также эмигрировавший, сделавший в Америке скромную карьеру[6].

Мои учительницы и учители

Александра Николаевна Гамова — учительница по географии. У нее я брал (частным образом) уроки музыки и французского языка. [Она] жила напротив школы, одноэтажный дом (улица Луначарского), уютные маленькие комнаты, окно на улицу, домашние цветы в банках, пианино. Толстоватенькая женщина небольшого роста, молчаливая, с постоянным страхом в глазах. Над ней глумились ученики, звали ее «Бочкой». Лет 45 с небольшим. Воспитанница Смольного института.

Александра Алексеевна Моисеева — другая смольнянка. Стройная брюнетка, немолодая, лет под 50, в очках, одета строго. Преподавала русский язык и литературу, она же заведовала школьной библиотекой, находящейся в первоклассном состоянии: книги безукоризненной сохранности, в отличных новых переплетах, даже самые маленькие, крошечные книги, например, сборничек стихов С. Есенина страниц на 40—50 — в отличном картонном переплете с прожилкой.

А. А. была нашей классной руководительницей в 9-й (последний) год моего обучения. Она знала, что я занимаюсь музыкой и языком, относилась ко мне со вниманием, которого я тогда и не замечал — до того оно было тонко и деликатно. [Она давала мне читать хорошие книги.] Я читал много, главным образом, конечно, классику, в том числе и Шекспира. На уроках по литературе читала (сама!) вслух «Двенадцать» Блока и других. Прозу же Советскую, типа «Железного потока», читали ученики. Однажды она дала мне, по моей просьбе, мал<енький> сборничек стихов Есенина и попросила бережно отнестись, не потерять книжечку. Это были стихи 20—23-го годов (даты были в стихах), в том числе «Я – последний поэт деревни...». Эта новая для меня поэзия (до той поры я знал лишь классику:

Жуковского, Державина, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Майкова, Тютчева; хрестоматия по Русской литературе была моей настольной книгой) поразила меня...

А. А. при окончании школы писала нам характеристики, где упоминалась склонность ученика. Ее советницами были девочки из нашего класса. Мне была указана девочками склонность к музыке, все знали, что я занимался ею частно и в музыкальной школе. Но А. А. сказала: «Нет! Он любит не только музыку, но много читает, знает поэзию, поэтому лучше напишем ему так: "При окончании школы обнаружил особую склонность к *изящным искусствам"».* Девочкам эти слова понравились, и они мне рассказали об этом. Но я очень стыдился, хотя и чувствовал справедливость мнения учительницы. Тем временем (1931 год) в этих словах было нечто постыдное, чуждое жизни и, даже, как бы враждебное ей. Ребята, узнав про эту склонность к изящному (хотя официально аттестат был зачитан на выпускном акте, после чего, на большом выпускном вечере в клубе железнодорожников, я выступил в жанре художественного чтения — читал рассказ Зощенко «Баня»), дружно смеялись, разумеется, безо всякой злобы, и, на всякий случай, я получил пару ударов по затылку, к чему привык за годы пребывания в школе, ибо был всегда самый маленький по возрасту в классе, худой, щуплый мальчишка. Звали меня «молекула», что безумно обижало, ибо в это вкладывалось понятие ничтожности, мизерабельности; всякий мог меня обидеть и, почти всякий, обижал, ибо тем самым показывал свою силу и положение в классе.

Как видно, подобное дело свойственно всему роду человеческому и заимствовано из животного мира. Помню картинку: лев лежит, отдыхая в тени, львица — недалеко, также на хорошем местечке, дети — на солнце, занимая места по возрасту и силе. Подобное дело и в казарме, и (судя по книгам) в тюрьмах, лагерях, колониях и пр. По этому же принципу устроены все политические партии, предназначенные, как известно, для защиты справедливости, свободы, равенства и братства. *Сильный* и, особенно, *группа сильных* (сама тоже дифференцированная) выстраивает в ряд по принципу убывающей силы всех, доступных действию ее власти. Закон жизни — очевиден.

До сих пор я помню эту учительницу — больше, чем какого-либо иного своего преподавателя, ибо в ней, в ее характере жили добро и любовь, которые коснулись и моего сердца, что не мешало ей, впрочем, делать мне очень резкие замечания за мои шалости и дурные поступки в школе (были и такие). Да! Еще любопытно — она никогда не смеялась. Редко-редко улыбалась, улыбка была мимолетная, лицо всегда серьезное, как бы сосредоточенное на чем-то, что лежало внутри, на душе ее.

Читал Русскую поэзию XIX века: Державина, Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Майкова, Некрасова, даже слащавого Плещеева, А. К. Толстого, Тютчева, Фета... *Они* пели Человека, благородство его страстей, клеймили и осуждали всяческую низость, пели Россию, ее народ, пели кормильца- крестьянина, пробуждая в нас чувство сострадания к ближнему. Пели Природу — видимый

символ бессмертия и вечного обновления жизни, пели Любовь, пели Бога своего Иисуса Христа, в котором слилось все это...

<...>

Моя школа № 4 им. В. И. Ленина. Курск.

О Несторе Федоровиче Шмыреве[7]. Мой учитель математики (в 7-м классе), алгебра, геометрия. Директор школы: кавалерийский офицер в отставке, офицерская стать. Все его боялись, когда выходил из директорского кабинета и шел по коридору, где кипели суета и беспрерывная потасовка всю малую перемену. (Надо описать школу — ее вид, внутренность, коридоры, классы, залы и прочее.) На уроке сидят за партами *недвижимо,* надо же подвигаться, кровь молодая — такая. Но раздавался клич, который несся по коридору: «Нестор идет!» Все мгновенно скрывались в классах и сидели молча уже тогда, когда он шел. А шел он в другой конец коридора, где помещались старшие классы, где он преподавал. Таков был авторитет директора. Никогда, за всю свою жизнь, не видел ничего подобного. Все его робели, боялись, хотя он никого никогда не обидел и не наказал. Но разговаривал он строго, сурово, разумеется, без какой-либо обиды или какого-либо бранного, грубого слова. Это было исключено. А женщины иногда позволяли себе называть провинившихся «болваны, дураки...», что приводило школьников в восхищение. Все дружно хохотали, без всякой обиды [но с чувством]. Не могу даже объяснить себе чувство, каким вызывалось это досаждение учительницам. С 1928-го Нестор покинул нашу школу, так как ему было отказано (как беспартийному) от директорской должности. Он ушел в Мелиоративный техникум преподавать математику. В числе его учеников в техникуме был Л. И. Брежнев, будущий глава Советского государства. У Нестора Федоровича я учился хорошо, был одним из лучших учеников в 7-м классе «Б», но, конечно, не столь блистательным, как его сын Сашка, учившийся в 7-м «А» — мой большой, лучший и единственный школьный друг. Сына своего Нестор Федорович гонял так, что весь класс замирал. Он спрашивал его у доски минут 30, досконально и строго. Потом говорил: «Садись!» — и ставил в своем знаменитом блокноте «удовл.». Было только две отметки — уд<овлетворительно> и неуд<овлетворительно>. Но в глазах всех учеников Н. Ф. был образцовым, справедливым, честным учителем. Вот на этом и держался его незыблемый авторитет. Все учителя чтили директора, ни о каких распрях, сплетнях, каких-либо нечистоплотных делах в учительской никогда не могло зайти и речи!

С. И. Елкин также преподавал математику. Он был воспитанником московской математической школы. Говорил «паралейно» вместо «параллельно» — это был особый шик московской мат<ематической> школы. Так же говорил мой покойный друг М. Ив. Заколюкин, научившийся этому у Колмогорова. Семен Иванович был, что называется, «человек добрейшей души», мягкий, какой-то ласковый, смешливый человек, любил пошутить, любил смышленых учеников — ребят и девчонок. С наступлением теплых весенних дней охотно отпускал с уроков

учеников, уже показавших свои знания, для того, чтобы не мешали экзаменовать остальных, особенно туповатых. Он старался подтянуть их по уровню знаний, охотно переспрашивал неудачно отвечавших и т. д. Я пользовался его расположением, так как учился всегда хорошо, особенно у тех учителей, к кому испытывал симпатию или уважение.

Семена Ивановича очень любили все ученики. Он хорошо знал свои науки. Ученики это любят и ценят всегда. Доброта же его была воистину ангельской, и притом ему было свойственно чувство мягкого юмора. Думаю, он был из малороссов, мягкий, добрый, прекрасной души человек. Детей тут не обманешь. Его в шутку ребята между собой называли Сие-Никле. Первое слово значило Семен Иванович Елкин, второе — также фамилия сзаду наперед. Придумал это я, без какого-либо желания обидеть учителя, разумеется, наоборот — для большей, что ли, «интимности», дружелюбной ученической фамильярности, что ли. Ребята утвердили мою «творческую» находку (чем я очень гордился), и прозвище вошло в классный и школьный «фольклор», жаргон.

Тетрадь 1989-1990 (I)

24 мая 1989 г.

Журнал «Огонек» со статьей некоего Эдварда (!) Радзинского об истреблении Царской семьи (Екатеринбург, 1918-й или 19-й? год)[1]. Густая пелена лжи, какие-то случайные люди (стрелочники), *механические исполнители-Палачи,* истребители, да и то не все.

Весь мир знает эту ужасающую историю, во всех подробностях. Знает имена всех тех, кто осудил на смерть Царя, его жену, пятерых детей, врача и прислугу, *осудил на смерть весь род Романовых* (за каждым, кто не сумел, не успел бежать, велась отдельная, персональная охота, как за зверем). Имена их прекрасно известны всем на свете. Кто руководил из Москвы всем этим злодейством, кто ставил людей, выбирал город и место убийства, кто назначал сроки, кто командовал, кто убивал, кто расчленял трупы, сжигал и уничтожал следы убийства. Все эти люди, начиная от первого лица до последнего из палачей, названы по именам в огромном количестве книг и бесчисленных газетных и журнальных статей.

<...> журнал «Огонек» предпринимает попытку навести колер на это чудовищное <...> дело. Весь мир знает всю правду и лишь наши народы, по крайней мере — нескольких поколений, живут в абсолютной тьме, незнании и ложном представлении обо всей истории нашей несчастной страны, находящейся три четверти века под пятой Л<енин>изма, Ст<алини>зма, М<аркси>зма. Страна покрыта пологом лжи, распространяемой печатью, Р<адио> и TV. <...> Эти люди сплели целую гигантскую цепь лжи и покрыли ею всю страну, все народы,

беспомощно барахтающиеся в этой дьявольской паутине. Гласность для лжи <...> — вот лозунг.

О Федоре Абрамове

До сих пор в памяти моей хранится не иссякая первое впечатление от чтения книги Федора Абрамова. Это было начало романа «Две зимы и три лета», деревня Пекашино, стоящая на берегу. Деревянная Северная Русь, так много говорящая сердцу, пароход идет, приплывает по реке, зелень, кажется, что весенняя. Славные, живые люди, родное русское племя, столь много претерпевшее, и неизвестно — на сколько еще веков запасаться терпением молодым поколениям Русских людей, если они хотят остаться русскими (впрочем, многие уже готовы продать себя за деньги, за иную жизнь). А ведь дело идет к тому, что их уже воспитывают, как рабов — на чужой воле, на чужой вере, на чужом хлебе, на чужом искусстве. И совершенно неважно, какой самозванец на данный момент стоит у кормила нашего корабля. Все равно, команда, которая *им* правит, составлена из людей одного покроя, одного типа, одного образа мыслей.

Федор Абрамов

Он интересовался музыкальными вопросами. Музыку воспринимал образно, эмоционально. Мне кажется, что это самый лучший способ постижения искусства, при котором и слушатель творит свой художественный мир, а не только испытывает от звуков физиологическое раздражение разного типа.

Подобного рода восприятие искусства, думается, свойственно творческому типу личности, если можно так выразиться. Думаю, что такой тип человека существует с непонятно как возникающим импульсом творческого начала.

Разговаривая о русской музыке в историческом аспекте, я как-то коснулся вопроса о самой генеалогии русской музыки, о влиянии на нее древнего язычества и, особенно, Христианства православного толка, заимствованного нами у Греков, прошедшего огромный искус несравненной эллинской культуры с ее аристократической утонченностью, богатством ладов и гармоний.

Известного рода Византинизм, Византийство самой высокой традиции эпохи расцвета Империи вошло составной частью в Русскую музыку, обогатило ее и придало ей некоторые особые черты, связанные с самим характером Православного богослужения, с отсутствием механического органа. <Использование его>, несомненно, придало масштаб музыкальному представлению о Боге, свойственный католицизму, но, с другой стороны, сообщило известную тембровую нивелировку звучанию хора, съедаемого могучим органом и подчас играющего лишь второстепенную роль. Отсюда произошли формы ораторий, месс, кантат и других видов Европейской духовной музыки.

Православная же религиозная идея всего полнее выразилась, пожалуй, в а'капелльном пении Б<ольшого> Русского хора. Культура эта, к великому

несчастью, подверглась чудовищному преследованию и истреблению в нашу несчастную революционную эпоху. Не знаю, сможет ли она когда-нибудь возродиться.

Все эти вопросы очень живо интересовали Абрамова. Как-то у Андрея А<ндреевича> Мыльникова говорили об этом чуть не целый вечер. Я понимал, что эта тема явилась неожиданной для моего собеседника; он задавал много вопросов, да и вообще, подобный разговор принимал очень широкий, «разбросанный» характер, много возникало ассоциаций. К чести моего собеседника, он не скрывал малого знакомства с темой беседы, напротив, задавал много вопросов и просил говорить побольше.

Первое свидетельство умного, серьезного человека — то, что он не боится показаться «недостаточно культурным», незнающим и прочее, а, напротив, старается узнать как можно более того, что кажется ему ценным, интересным. Ведь умный, серьезный человек никогда не боится обнаружить своего незнания, особенно если он может пополнить свое представление о мире хоть чем-либо интересным.

Беседовать с Абрамовым было одно удовольствие, мысль его была обычно резко очерченной, иногда полемичной, в духе тех проблем русской жизни, которые возникали тогда и продолжают возникать теперь. Жизнь русского человека нашего времени он знал весьма хорошо, многое видел, многое испытал сам. Любил Россию крепко, страдал за нее сильно, жалел русского человека, но и судил его подчас строго.

* * *

В газете «Правда» прочел: «Рынок — одно из великих (достижений) открытий человечества, как бы колыбель культуры».

Рынок — колыбель культуры, нравственности; спекулянт и ростовщик — главные люди эпохи. Именно в их руки отдаются жизнь и судьбы наших народов, в первую очередь — моего родного русского народа. Казалось бы, чего проще: раздать землю («Все поделить», — как думал когда-то Шариков — один из героев повести Булгакова «Собачье сердце»). Представьте себе нищего русского колхозника или совхозника. Надели его землею (хоть тысячью гектарами), что он будет с нею делать, не имея лишнего рубля за душою, вдобавок этот рубль теперь пятака не стоит.

Земля попадет в руки дельцов — советских или иностранных (это неважно, они в большинстве — одного типа, одного профиля).

* * *

Русские журналы с небольшим тиражом, увы! Своего рода литературное гетто для русских.

Решительно, *П. И. Чичиков* — герой Нашего времени, «пуще всего береги копейку» (слова отца <П. И. Чичикова>).

* * *

Музыка фестивалей — современное «филистерство». *«Шнитке и др.»*.

* * *

Относительно обработок, оркестровок сочинений Мусоргского (ужасных, безвкусных, авторская самонадеянность, переходящая в пакость). Подобных *работ* выполнено неимоверное количество, начиная *от ценных работ* Корсакова, Кюи, Глазунова, Ипполитова-Иванова, Равеля, Стравинского. Из всего этого количества большинство данных сочинений художественного интереса не вызывают (а есть среди них и просто безвкусные и антихудожественные). Некоторые авторы усовершенствуют Мусоргского, присочиняя к шедеврам свои собственные музыкальные измышления. Разумеется, подобные сочинения не могут найти место в данном собрании.

Есть и весьма удачные работы, например, песни Мусоргского — тонко, стильно, изящно, с большим вкусом оркестрованные дирижером И. Маркевичем.

Однако в данное собрание вошли лишь те работы, которые стали неотъемлемой частью музыкальной жизни века, подобные оркестровому варианту «Картинок с выставки», выполненному Морисом Равелем.

* * *

О беседе Дебюсси и Стравинского о романсах Мусоргского: оба признали, что вокальные произведения Мусоргского – лучшее, что есть в русской музыкальной школе, а ведь это говорилось уже в нашем веке[2].

«Картинки с выставки»

Финал

Горит здесь, в этих звуках, горит ослепительный свет Православия, свет Воскресения, [Христовой] бессмертной, вечной жизни.

В этой небесной музыке Мусоргский вписал свой торжествующий вензель (тема-фраза из «Прогулок-Promenade», о которых он сам писал Стасову: «Моя физиономия в интермедиях видна»[3]).

Борьба за национальную самобытность искусства, поиски Содержания, стиля, внимание к истокам искусства, к духовному содержанию. Не *изобразительность,* а *картинность* — символическое.

* * *

Марфа. Заклинание «Силы потайные!»[4] Трудно представить себе монашку-староверку, заклинающую Силы потайные! Это — не в духе героини, не в образе, хотя музыка бесподобно хороша. Некоторая «оперность» идет от б<ольшой> оперы, от самого жанра.

«Саламбо».

Монологи от автора: ария Шакловитого, трудно представить себе лирического доносчика, как видно, музыка эта сочинялась, что называется, от сердца[5]. То же самое и песня Пришлых людей в I действии «Ох ты, бедная матушка Русь, нет тебе покоя, нет пути. Грудью крепко стала ты за нас, да тебя ж, родимую, гнетут!»

* * *

Высказанное вслух чувство национального достоинства русского художника, его тревога за судьбу преследуемой и истребляемой русской культуры становились, да и сейчас становятся, равносильными *государственному преступлению,* подрыву основ так называемой «социалистической» культуры. Сколько исковеркано замечательных судеб, сколько талантов погибло — людей выдающегося значения, носителей высоких жизненных идеалов!

От этого нельзя уйти, это не может быть выброшено из русской истории. Она существует, эта история. <...>

* * *

Протухлое искусство, насаждаемое «перестроечным» государством. Сознательная порча нравов, вкусов. <...> Хочу обратить Ваше внимание на совершенно невыносимое положение, создавшееся в русской Советской музыке. Положение дел в республиках — несколько иное, и оно не представляется мне столь плачевным, как в РСФСР. Судя по всему, там имеются свои проблемы и сложности, касаться которых я не считаю нынче возможным, ибо недостаточно хорошо знаю этот предмет.

Музыкально-творческий мир сравнительно невелик по масштабам современной жизни.

* * *

Мартиролог С<оветской> власти поистине ужасен. Он не имеет ничего похожего в новой истории человечества. Истребление нации началось буквально на другой же день после злостного Ок<тябрьского> переворота. В календаре Рук<оводите- ля> Гос<ударства> 26 октября вписана рукой Л<енина> фамилия ... известного «боевика»-эсера ..., т. е. профессионального головореза[6]. Именно ему должна была быть поручена «охрана» Ц<арской> семьи. Какая железная логика, какая предусмотрительность. Еще и царское кресло не обжито, а первая мысль – о казнях. К расовому инстинкту тут примешана и личная месть (малопочтенное чувство) за террориста-брата.

Известно, чем кончилась *(да и кончилась ли?)* эта эпопея. Не собираются ли все те же люди, по-прежнему стоящие у власти в стране, под любыми названиями должностей? Их кровавый голод — неутолим. С этим они скитаются по всей земле, питая ее человеческой кровью. Кроме несчастной России, здесь можно вспомнить мятежи в Венгрии Белы Куна, в Баварии — Левин (палач, воспетый советским

писателем Слонимским[7]), Латвию, Гамбург, наконец Китай, Эфиопию, народ которой истребляется в наши дни. Страшный Афганистан. <...>

Страна жила и живет в рабстве. <...> Мартиролог. Ц<арская> семья, Русская литература — убиты: Блок, Гумилев, Есенин; изгнаны: Рахманинов, Бунин, Шмелев, противоречивый Горький. Закрыт театр М. Чехова. Репин (последняя картина «Голгофа»), Борис Григорьев, Малявин, отлучены от искусства Нестеров, Васнецов; изгнаны из страны философы и религиозные мыслители (цвет русской нации), а оставшиеся истреблены. Сожжены и уничтожены книги славянофилов (до сих пор это слово под запретом).

Каждый новый самозванец, приходящий к В<ласти>, окружается тесной группой советников, мыслителей, теоретиков, ведущих его (всегда безграмотного, а подчас абсолютного свинью и невежду вроде Х<рущева>) и всю страну по дороге комм<унизма>, по дороге процветания, а на самом деле – и страну, и народ к гибели, близкой уже. Завоевание Германии и <всей> Европы этой чудовищной силой.

Это — Месть *за Христианство* <...>... И вот теперь — это месть Совет... *<слово и фраза не завершены.* — А. Б.>

* * *

Музыка Губайдулиной — какой-то сухой дамский онанизм.

* * *

Государство опекает, лелеет аморальных людей, купленных или проданных, вроде Коротича, Евтушенко и подобных. Издает законы, охраняющие их достоинство.

* * *

<...> Такой партиец напоминает мне разжалованного попа-расстригу, наказанного начальством и (возненавидевшего) превратившегося в некое подобие Варлаама из оперы «Борис Годунов», ведущего борьбу с царем.

Замелькали диковинные люди — поп-расстрига Глеб Якунин, такая новая модель Мисаила или Варлаама из оперы «Борис Годунов». *«Смута». «Мы* пустим смуту!» — Шигалев из романа «Бесы» Достоевского[8].

Это никуда не годные, преступные люди. Они уже принесли нашей стране Смуту и Кровь. Найдутся ли здоровые силы, <чтобы> обуздать, пока не поздно, эту банду, разобраться в событиях и обезопасить народ от Гражданской войны. <...>

* * *

Произведения =<sic!>

Образцы клишированного, стереотипного искусства, сделанного прилежно, старательно, хорошо набитой рукой. Для того чтобы быть искусством, этому не

хватает души, таланта, если хотите, самостоятельности, личной интонации. Все это заимствовано, всему этому есть прототип.

Есенин

Блок и он первыми откликнулись на революцию и первыми же погибли. Дружная ненависть к Есенину всей литературной «интеллигенции». <...> Ахматова и Пастернак — люди весьма и весьма хладнокровные, прагматические. Деловые качества их, умение приспособиться к жизни (выбрать позицию!) поразительны.

У Ахматовой — умозрительное. Ахматова — шахматная королева, на 90% состояла из осанки и высокомерия. Снизошла к народу во время блокады. Люди, жившие *с привилегиями даже в эпоху* разнузданного террора, ибо он (террор) продолжался всегда (усиливаясь и ослабевая), даже в *лагерях* с привилегиями. Примеров масса. И сама м-м Ахматова обращалась к Ст<алину>, через Пастернака (через презираемую алкоголичку Сейфуллину, которая бегала передавать чекисту письмо для Сталина; сама, очевидно, чекистка[9]), за Ахматовой был прислан спецсамолет (от Сталина лично) вывезти ее из блокадного Ленинграда[10]. Эти люди чувствовали себя «избранными» всегда.

Современный мир

Памятники палачам – М<арксу>, Л<енину>, Дз<ержинскому> с супругой Соней, С<вердлову>, Ст<алину>. Чье самолюбие тешат эти монументы?

* * *

Музыка первой половины века сохраняла яркие национальные черты: *Франция* — Дебюсси, Равель, Пуленк; *Германия* — Р. Штраус, Г. Пфицнер, П. Хиндемит, К. Орф; *Испания* — Альбенис, Гранадос, Мануэль де Фалья; *Россия* — Рахманинов, Стравинский, Мясковский, Прокофьев, Щербачев; *Венгрия* — Кодаи, Барток; *Финляндия* — Сибелиус; *Англия* — Бриттен.

Свой голос в этот многонациональный хор внесла даже такая деловая, банковская, «антимузыкальная» страна, как Англия — откуда зазвучал поэтический голос Б. Бриттена. *Румыния* — Энеску, *<Бразилия>* — Вила Лобос, *Италия* — Респиги, Казелла, Риети, не говоря уже о гениальном Пуччини, на котором, можно сказать, закончилось великое искусство Европейской оперы.

Не берусь оценивать и сортировать всех этих композиторов, среди которых есть и подлинно большие... Их музыка не требовала какой-либо агрессивной силы для своего утверждения. В большинстве случаев она естественно входила в жизнь и заняла в ней свое место. Одни композиторы — больше, другие — меньше, не в этом дело!

* * *

Но кто жестоко пострадал, так это Русские композиторы Старшего поколения: Мясковский, Щербачев. Вся эта беспощадная травля убила их душу, отняла все

силы. Ошибочно думать, что преследование Русских музыкантов началось с 1935 или 1948 года. Совсем не так. Преследование началось сразу же после Октябрьского переворота. Рахманинов, Черепнин, Метнер, Шаляпин, позднее — великий симфонист А. К. Глазунов.

Композиторы — эпигоны шенбергианства — расплодившиеся на государственных хлебах с черной икрой и сливочным маслом, получившие заветы своего учителя из третьих, а то и из пятых рук, считаются большими новаторами. Так и называют свою музыку «новая музыка», а себя «авангардистами».

* * *

В муках и крови возникает новое понятие национального. Людям надоело быть «общечеловеками», они хотят быть немцами, венграми, казахами или узбеками. Но ни советский коммунизм, ни итальянский фашизм, ни немецкий национал-социализм, ни разнообразный кровавый шовинизм — неважно, какое он носит имя: Советский Коммунизм или ...<*фраза не завершена.* — А. Б.> Первая модель в России — Российский К<оммуни>зм, явившийся новой формой древнего рабовладельческого государства, начавший свою деятельность с истребления Русской нации и давший сразу же метастазы в виде Итальянского Ф<ашизма> или Немецкого Н<ационал>-С<оциализма>.

* * *

Неимоверное количество эпигонов шенбергианства, которых критика-реклама называет новаторами, «авангардистами». Но, по сути, они плодят стереотипную, клишированную продукцию. Пропаганда этой антимузыки приняла глобальный размах и характер. Здесь нету никакого нищего хозрасчета. Деньги отпускаются, не считая. Эта музыка является идеологическим элементом в борьбе против христианской культуры, которая подлежит уничтожению.

Особенный поход — против Русского искусства, против Русской мысли, поэтому истреблялись и сами носители этой культуры, и плоды их труда.

* * *

Злодейское дело истребления церковных ценностей было затеяно Л<ениным> во время голода в Поволжье; это чудовищное бедствие отвлекало умы от преступной акции б<ольше>визма.

* * *

Отдельные русские композиторы наших дней пытаются искать *новые* пути движения, *новые* пути развития отечественной музыки, национальной культуры. Их называют традиционалистами, то есть отсталыми, пассивными продолжателями «провинциальной» русской школы.

Все поставлено с ног на голову. Большинство людей в наше время не имеет возможности вникнуть в культуру. Это относится не только к людям труда:

рабочим, служащим и всем тем, кто живет в нужде, т. е. народу. С таких людей нет сил и спрашивать. Но не вникают в культуру и просвещение и большинство тех, кто считает себя культурными людьми (не будучи таковыми, как правило). Речь идет, например, о людях высокой «спецьяльной» образованности: ученых технического профиля, которые поражали меня при общении густой темнотою в вопросах культуры и просвещения.

Итак, огромное большинство людей знают о культуре не по ее образцам, а по информации газет, радио, TV, журналов и т. д. Эти государственные органы способствуют развитию невежества, поверхностного малознания, они убивают в людях чувство прекрасного. Бездарный, плоскомыслящий сотрудник органов общественной пропаганды сеет невежество, прививает людям низменные вкусы, низменное представление о жизни. Они воспитывают людей без чувства прекрасного, без чувства возвышенного, без чувства уважения к истории своего народа, к «преданию», как говорил Пушкин. Они воспитывают послушных рабов, которых легко подвигнуть на что угодно, на любое безнравственное дело.

* * *

М-м Ахматова — нечто надутое, театральное, неимоверно злобное, завистливое. Поношение Блока, Есенина, Маяковского. Возвышение Мандельштама (?), Бродского (на этой паре и въехала в славу).

* * *

Вторая мировая война явилась ударом по двум странам, по двум народам — по немцам и русским. В интересах Америки, Англии и связанных с ними наций и народностей.

* * *

О состоянии музыкальной культуры[11]

<...> Б<ольшой> театр, давно уже находящийся в состоянии глубокого творческого кризиса.

«Передача» церквей (храмов) под концертные залы — есть вид культурного вандализма, не более того. В церквях устраиваются санузлы, которые, как правило, действуют по законам отделов коммунхоза, т. е. постоянно выходят из строя, из-за чего в храме всегда стоит вонь. Русские люди, уже поколениями воспитанные в рабском атеизме, не обращают внимания. На стенах церквей висят какие-то нелепые гобелены, которые кажутся «красивыми» устроителям — завхозам.

Музей Георга Отса

Об этом м-м Архиповой можно не беспокоиться. Эстонцы — народ, не потерявший ни своей веры, ни чувства человеческого и национального достоинства. Они сумеют сами позаботиться о своих талантливых людях, живых и

мертвых. Этот народ хранит память о прошлом, свою историческую память. Это только в РСФСР, где коренной русский народ унижен ниже всякой меры, лишен исторической памяти, и всякое упоминание о ней называется фашизмом.

* * *

Не время разрушило усадьбу Рахманинова, а Октябрьская революция и Советская власть. Как же в статье не сказать о том преследовании музыки и самого имени Рахманинова советской властью.

Напрасно разрывать Л<енини>зм со Ст<алини>змом, Брежневизмом, Черненковизмом и т. д. Все это — единая наша, родная С<оветская> власть. Ее лидеры менялись совсем не по прихоти. Я думаю, хороший, умный, глубокий историк увидит в этих сменах свою закономерность.

Сталин, его имя (так же, как имя Л<енина> — его отца и предшественника) тяготеет почти над всей жизнью людей моего поколения, моего возраста. Закрыв глаза, кажется, ничего более не слышишь, кроме бесконечного гула восторгов, приветствий, изъяснений в любви, воспевания величия. Представляется какое-то гигантское безликое и тупое лицо, вопящее эту славу...

Теперь, на старости лет, я вижу то же тупое, безликое лицо, изрыгающее бесконечную хулу, проклятия и всевозможную грязь... В общем-то, это похоже одно на другое. И ни единого *иного нового слова...*

* * *

В поэзии Ахматовой (весьма однообразной по стиху, по ритмике, несвежей по формам и словарю) скрыто нечто ущербно-порочное, что-то от дортуаров учебного заведения для девочек, где под ликом умильной благовоспитанности процветают онанизм, лесбиянство, восторженно-порочная дружба и прочие грязные дела... Не могу никогда избавиться от этого ощущения. В этой поэзии есть нечто противное здоровому мироощущению.

От стихов и высказываний Ахматовой, да и от нее самой, как-то пахнет дортуаром женского учебного заведения, со всеми его особенностями и скрытыми пороками.

* * *

Русским композиторам стыдно стоять спиной к родному народу, с улыбкой к *заграничному <...> импресарио.*

* * *

В 1946 году мне была присуждена Ст<алинская> премия I степени (за 1945 год) за фортепианное трио. Жил я тогда скверно, бедно, пробавляясь случайными заработками. Время было послевоенное, жаловаться на жизнь, естественно, не приходило в голову: уцелел — и слава Богу! Радость моя была недолгой. Через несколько месяцев, я жил тогда в Ленинграде, состоялось собрание литераторов, проработка Зощенко и Ахматовой[12]. Сведения о собрании я получил из первых рук.

Это было, несомненно, ужасно, хотя обстоятельства того времени и особенно, конечно, близость Войны не то чтобы смягчали ударную силу, но как-то люди привыкли уже к беде.

* * *

Перестройка — это пока всего лишь реверанс в сторону интеллигенции <...> (реверанс весьма глубокий, впрочем). Тут и большое количество денег, на которые можно было бы безбедно жить по крайней мере сотне гениальных музыкантов (если бы они были). Но при наших условиях это — даром траченное достояние, на которое лучше бы построить больницы или дороги, или еще что-либо народно-необходимое.

* * *

Легко представить себе жизнь какого-либо советского дипломата или торгового представителя в большой, спокойной капиталистической стране (типа, например, Канады) в спокойную эпоху «застоя», наблюдающего жизнь из окна машины, знающего только показную партийную ее сторону, имеющего возможность читать бесчисленную литературу, посвященную нашей несчастной Родине — России, такую литературу, которой не достанешь в С<оветском> Союзе, а если и достанешь и тебя уличат, то можно угодить в лагерь — великое изобретение Советской власти (которое у нее заимствовали фашисты).

Хозяева жизни «консультанты»

Во главе дела стоит человек-ширма, обычно с русской фамилией, типа Анкудин Пафнутьевич Заговёнкин. За его широкой спиной располагается и действует целый штат «консультантов», которые говорят, что он должен делать, пишут ему речи, доклады, которые он произносит якобы от своего имени. Эти консультанты устраивают ему печатание его мнимых трудов в наших и иностранных издательствах, благодаря чему он, кроме советской валюты, имеет еще и кругленький счет в иностранном банке или банках. Трудам этим обеспечивается звонкая реклама. На валюту покупаются и заграничные газетные хозяева, с которыми у «консультантов» отличные отношения. <...>

Налогоплательщики всех стран и наций обеспечивают процветание всей этой камарильи, набросившей сеть на всю мировую жизнь. В этой сети барахтаются чуть ли не все народы мира, кроме, кажется, великого Китая — этого последнего национального монолита, сокрушение которого есть главная задача «консультантов», после чего они установят свою полную власть над миром.

Основу благосостояния будут составлять рабы всех наций и рас. <...> Эти рабы будут сытыми рабами: соя, кукуруза, пшеница, смешанные с химическими элементами; свиньи и куры, выращенные на бройлере или искусственном азоте,— будут служить синтетическим кормом для этих недочеловеков, роботов.

«Духовную» пищу их составят разные виды такой же «синтетической» музыки: рок-песни, «одесские куплеты».

Одесские куплеты воцарились во всем мире благодаря TV, радио — этим могучим силам подавления человеческой психики. Наше Государство использует все эти силы для пропаганды лжи и обмана.

Культ Сталина-«сверхубийцы», на которого сваливаются все преступления правящей олигархии, служит для того, чтобы обелить истинных преступников и врагов человечества, которые сами же и создали этот культ Вождя. <...>

* * *

Китай — останется, видимо, последним оплотом национальной независимости, несмотря на все изъяны своего государственного строя. Остальной мир — будет завоеван так называемым демократизмом, несущим всем народам стереотипное рабство.

* * *

Другие — отвергая бесноватый рок, призывают к духовному Возрождению России и ее народа с помощью балета или виртуозной симфонической музыки.

Есенин

Метания Есенина — это метания России, попавшей в капкан <...> Б<ольшеви>зма.

Есенин — лакмусовая бумага. Русский Гений, голос России, а иногда — Вопль и Рыдание истребляемого народа. Есенин — народная любовь к нему неистребима. Его имя было опорочено Властью и ее представителями типа Врага Народа Бухарина. Его амнистирование сегодняшней властью, властью Г<орбачева> и Як<овлева> — наследников Тр<оцкого> и Б<ухарина>, Зин<овьева>.

Вы сами будете раб<ами>. Вами будут командовать такие люди, как отец Водородной бомбы, <...> Сахаров. Вас накормят кукурузным хлебом и соевой кашей, бройлерной курицей со свининой, которая выращена на искусственном азоте.

Ваши дети будут такими же рабами, как вы сами, они не смогут стать ни профессорами, ни академиками, ни людьми других престижных и высокооплачиваемых профессий.

* * *

Революция не имела своей песни. Сердце народа было не с нею.

* * *

Похабная, грязная литература типа Войновкера или Войновского[13].

Механизм власти

Его прекрасно увидел писатель М. Булгаков. Воспоминания немецкого генерала Гофмана «Война упущенных возможностей»[14]. Описывая мирные переговоры в Бресте, он рисует колоритную картину Сов<етской> делегации.

Переговоры, естественно, вел Л. Троцкий, а потом его заменил Иоффе, а в качестве маскарадных статистов присутствовали двое русских: один из Рабочих депутатов, другой из Мужиков. Эти люди, разумеется, не проронили ни слова во все время переговоров. Сидели, не шелохнувшись (как было приказано), но особенно неловко чувствовали себя во время обеда за столом, ибо не знали — какими приборами надо пользоваться во время еды, каким бокалом какой напиток пить и т. д. В советских мемуарах, я думаю, имена этих «новых хозяев России» сохранены в качестве курьеза.

* * *

Довольно винить во всем Е<вреев>. Их никто и не винит. И не надо винить! Народ совершает свой исторический путь, и объяснять его поведение случайностями, чьими-то капризами, дурным характером правителей и т. д. — мелко и нелепо. Каждый народ совершает свой исторический путь по высокому велению Судьбы. <...>

Мудрость Китая.

<...>

Долой символы нашего Рабства — М<аркса>, Л<енина>, С<талина>, Д<ержинского>: палачей наших.

Пусть наш народ идет своим путем. Русские не претендуют на руководящую роль в правительстве государства И<зраиль>.

Пока еще мы переживаем эпоху Культа Сталина, все еще никак не можем уйти от образа этой великой и [страшной] чудовищной личности. Причем многие извлекают из этого Культа огромную выгоду, хотя бы из того, что все преступления власти сваливают на него одного, выгораживая, амнистируя и обеляя таких же преступников, как и он сам. Таким образом, нынешние деятели пытаются повлиять на ход истории, обелить то, что черным-черно и что обелить никак невозможно. Думается, судить [сталинскую] эпоху будут будущие поколения русских людей (если они останутся). Они должным образом оценят эту эпоху — эпоху возникновения новой тирании, опирающейся якобы на научные теории, а по сути своей...<*фраза не закончена.* — А. Б.>

Ненависть в литературной среде к Астафьеву, Абрамову, Белову, Распутину — *это ненависть к народному сознанию, народному строю чувств и мыслей.*

* * *

По радио выступал Бродский под титулом «великий русский поэт». Нечто невообразимо надутое и грязное, исполненное непомерных претензий. Один из

участников передачи рекомендовал его в качестве нового еврейского пророка, 19-летнего «сопливого Моисея», как он выразился.

Все это напоминает сцены из Шолома-Алейхема, но от этого густо пахнет кровью. *Мир становится (стал) гигантской Касриловкой.*

* * *

Кинофильмы «Иван Грозный», «Броненосец Потемкин» и те многочисленные заграничные фильмы о Распутине, о Сталине, о советских шпионах (а у какой державы нет этих шпионов?) прочно внедряют в сознание Европейцев и Американцев (особенно) представление о России, как стране хищных и жадных дикарей, извергов, сыноубийц, чудовищных тиранов и т. д. и т. п.

Всей этой «художественной» макулатурой набивают головы обывателей всех стран, особенно же США. Эту же версию России нам предлагают теперь и дома.

Огромное количество, десятки тысяч людей (не менее!), еще не успевших эмигрировать (или, как это называют по-бытовому — «намылиться») или оставляемых у нас по распоряжению властей, ведающих вопросами въезда и выезда «своих» граждан. Эти люди давно уже заняли важнейшие жизненные места в органах власти, пропаганды, всех средств массовой коммуникации.

* * *

Русский народ — это «сорная рыба», обитающая в большом озере. Надо эту «сорную рыбу» истребить, уничтожить и заселить водоем хорошей, *породистой* рыбой.

* * *

Я отрицаю художественную ценность Эйзенштейна. Ведь его «искусство» давно уже попросту не существует, не живет. *Искусство* — то, чем питаются духовно.

Дирижер Караян

В жизни пришлось слышать несколько талантливых дирижеров среди массы серых ремесленников, чуждых самой природе музыки как искусства. Наиболее сильное впечатление оставил Караян (9-я симфония Бетховена, «Богема» Пуччини). Возвышенно, страстно, огненно; *все* исполнители играют и поют с чувством восторга, которое и ты испытываешь, слушая музыку. Редкое, незабываемое впечатление осталось на всю жизнь.

В финале 9-й симфонии Караян сам страстно и громко поет с хором ... Мне пришлось слушать запись и смотреть видео.

Какой ужас рядом с этим — какие-нибудь лабухи вроде Рождественского (короля халтуры). <...>

* * *

Полное отсутствие честной критики. *Хр<енников>, Щедрин, Петров* — музыкальные фавориты-дельцы — практически держат в руках всю музыкальную жизнь Российской Федерации. В республиках положение несколько иное, гораздо лучшее, при всех недостатках.

Чувство национальной солидарности стихийно соединяет многие народы, которые боятся быть раздавленными державной мощью мирового космополитизма. Эта боязнь разумна, оправданна.

Но положение русского народа поистине ужасающе. Он потерял *свою* землю, отнятую у него кровавой Советской властью, которая так и называлась веками Русская земля. Защищая ее на Гражданской войне, в бунтах и восстаниях 20-х годов, кроваво усмиряемых полководцами типа Тр<оцкого>, Ст<алина>, кровавого негодяя Тух<ачевского>, культ которого снова возрожден <...>.

* * *

Солженицын, Абрамов, Астафьев, Белов, Бондарев, Распутин, Крупин, Личутин, Коржев, Солоухин, Куняев, Клюев, Рубцов, Есенин — словом, все те, кто пламенно защищают свое понимание России, которая превращена в безликое рабское государство под руководством ренегатов коммунизма из Европы, из выгоды и за карьеру продающих все на свете, людей без понимания.

Новый этап истребления избранной русской интеллигенции…<*фраза оборвана.* — А. Б.>

* * *

Духовную самостоятельность русской нации, остатки которой потеряли уже почти всякую веру в человеческую непродажность, в достоинство русского человека, которое почти уже утрачено нами.<...>

Октябрь 1990 года

Новые записи

Рынок, торгаш, доллар, спекулянт, кооператор, ростовщик — уважаемые, лакомые слова. Их с упоением превозносят. Реставрация Капитализма стыдливо называется рыночной экономикой. Слова: базар, рынок, ярмарка — всегда были презренными в устах замечательных людей. *«Ярмарка тщеславия»* Теккерея, «"На рынок!" — там кричит желудок» (А. Фет[15]).

Бесчисленные журналисты, экономисты, юристы, всевозможные *консультанты.* Любопытно, что М. Булгаков консультантом назвал Сатану.

* * *

Мы должны знать не только о «преследовании» Шостаковича, которое все помнят, но и о его положении государственного Фаворита, увешанного наградами и

пропагандируемого государством более чем какой-либо иной композитор за всю историю музыки. Ш<остакович> занимал должность и место *Государственного* композитора, стоявшего совершенно особняком над всеми.

Он занимал место первого музыканта, в то время как не было ни второго, ни третьего, ни десятого... Ни о какой критике его музыки нельзя было даже помышлять. Премьеры его сочинений, далеко не всегда удачных, художественно полноценных (особенно под конец жизни, когда он продолжал беспрерывно писать, но не создал ничего интересного). Все это — не более чем музыка «хорошо набитой руки», лишенная ценного тематического материала, сделанная по болванке, по стереотипу. <...>

Это был культ личности не меньший, чем культ Ст<алина>, правда, в небольшой, но зато глобально насаждаемой области.

Все, что было в музыке тех дней иного, не замечалось вовсе, третировалось беспощадно. Все раболепствовало, все пресмыкалось. Это поветрие очень любопытно! Тогда как он писал свои большие, яркие симфонии, пробивая свою дорогу.

* * *

За последние годы в Ленинграде не появилось ярких сочинений, нет и молодых имен, обративших бы на себя внимание. Композиторский факультет Консерватории укомплектован опытными музыкантами, но несколько однообразной творческой манеры.

Классики русского отечественного искусства создали Русскую композиторскую школу (может быть, даже не одну?). Создание этой школы было настоящим подвигом. Достаточно вспомнить горестную жизнь Мусоргского, безвременно сошедшего в могилу, жестоко преследуемого *либерально-демократической средой, жаждавшей европеизации во всем тогдашней России*, в том числе и в искусстве. Не говоря уже о Лароше, называвшем музыку «Бориса Годунова» попросту «дерьмом» (правда, в латинской транскрипции). Это, знаете ли, не «сумбур вместо музыки».

Петров, в полном смысле, — диктатор музыкальной жизни Ленинграда. Его диктатура продолжается уже четверть века (!!!). Для искусства это — эпоха. Фаворит. Он создал Союз композиторов как Союз единомышленников, как «боевую» группу, наподобие почти политической партии. Здесь ценят и утверждают «своих» и борются со всем музыкальным, художественным инакомыслием.

Сохор.

В Ленинграде более сотни композиторов. Это очень много, даже для большого города. Есть среди них и талантливые люди, мастера своего дела. Над всеми царит Петров — фаворит правящего в Ленинграде наместника, его дитя, его выкормыш, увешанный знаками отличия. Его музыка затопила Мариинский театр подобно тому, как если бы в нем лопнули канализационные трубы.

Вокруг П<етрова> сплочена компания подозрительных околомузыкальных дельцов типа Утешева, Баскина и других. <...> Концертная жизнь города поставлена

на службу музыке руководителей Союза, забивших своей продукцией театры, обрекающих слушателей на этот постный рацион.

* * *

Народу надоели перманентные троцкистские революции и перестройки. Они грозят ему гибелью.

* * *

О разработке проблем, связанных с Советской музыкой. Мясковский, Щербачев, сыгравшие большую роль в сохранении традиций русского искусства, не давшие разрушить его еще в 20-е годы деятелям АСМ'а[16].

* * *

Гигантские усилия предпринимаются по разрушению великой культуры Христианства, в которой Е<врейство> не играло существенной роли, руководствуясь в своей жизни иными религиозными идеалами.<...>

Эти усилия следуют толчками, циклами: разрушение Религии (самой идеи), разрушение храмов, разграбление несметных ценностей, принадлежавших народу в полном смысле этого слова. Где эти ценности теперь? Они в сундуках у Хаммеров, Гарриманов и других друзей Советской власти.

Записи 1989-1990, (1996)

Мои записи 5 февраля 1989 года

Постановления 1948 и 1958 годов[1]

Сумбурные документы. Несколько верных в основе и глубоких мыслей соединены с примитивным, конъюнктурным [отношением к искусству, политизированным до конца, до полного истребления всякого искусства] толкованием искусства, выраженным в самой грубой, почти «военной» форме. Нынешний этап нашей музыкальной культуры — свидетельство полного торжества отрицавшегося «антинародного» направления[2].

Политики, направляющие мировое движение, оказались сильнее Сталина. Его неудачливые диадохи сдались теперь на милость победителя.

Банкир с атомной бомбой купил все и всех. Р<оссия> пошла с молотка со всеми своими мессианскими затеями.

Это — просто давно завоеванная территория, которую хотят разумно колонизировать. Бывшему р<усскому> народу уготована уже роль рабочего слоя, прислуги, исполнителя полицейских и жандармских функций.

Финал «Хованщины» в редакции Шостаковича

Уже Р<имский>-Корсаков сильно испортил финал оперы, введя в него куски любовной музыки Андрея и Марфы. Неуместен хроматический ход вниз на словах «Да сгинут плотские козни ада» и т. д., поющихся хором. Этого у Мусоргского *быть не может.* Хор у него, четко выдержанный в русских православных ладах, хроматики нигде не поет. Сразу врывается *ходульное, мейерберовское.* Иное дело мелодия солиста: вниз идущая хроматика — ад и вверх взмывающая диатоника — Свет христианский. Оркестр же вполне может играть (как сопровождение) хроматизмы.

Преображенский марш, олицетворяющий *всепопирающую мощь* европейского (Немецкого) государства. *М<усоргский> писал его с любовью.* Старый Преображенец.

* * *

В дураке вызревает гигантская биологическая энергия. Его не одолевают ни совесть, ни сомнения. Особенно опасен, даже страшен, «культурный», «образованный» дурак, опирающийся на знания и авторитеты. Самолюбие его безмерно, мораль ему неведома. Он может сделать все, что угодно, особенно влечет дурака страсть к разрушению, к переделке мира. Я думаю, что мир будет разрушен «культурными идиотами» типа физика Сахарова.

12/I-90 г.

* * *

Технические знания и всякая техническая ловкость, сноровка и умение влекут посредственного человека. В них он черпает свою силу, *преимущество* перед другими людьми. Напротив, личности, богато одаренные поэтически, глубинно, философично, *часто бывают небрежны к технике.* Примеров множество.

О тайне

Для серьезного, глубоко мыслящего человека мир полон тайн, тогда как образованный, культурный обыватель думает, что он знает все на свете. Священные книги древности полны тайн. Самая же великая тайна есть — Христос.

1 февраля 1990 г.

Поколение «шестидесятых»

— поколение «плесени». Была такая статья в газете о молодежи того времени[3]. Капризное, злобное, ничтожное поколение, задумавшее *переделать* ослабевший мир, <...>.

* * *

«Бедный» Шнитке, эдакий Оливер Твист, сирота беспризорная, живший чуть не впроголодь. Для них, двоих-троих, организован *специальный хор* при министерстве Культуры СССР под управлением Полянского (не поет ничего другого). *Специальный оркестр* разъезжает по всему свету во главе с дирижером-зазывалой Рождественским.

Бедный Оливер Твист становится похож скорее на другого героя — Феджина (Фейгина). Все это сделал б<ывший> министр Культуры СССР В. Ф. Кухарский, воспылавший особой страстью к композиторам-шенбергианцам. И они его отблагодарили, да как еще. Облили с ног до головы нечистотами (в печати). Поделом вору — мука.

* * *

Алексей Борисович Вульфов[4] работал один по Фестивалю с 1 ноября и до последнего дня[5]. Сапожников работал хорошо, вникал в дело. Отошел от дел с конца декабря — как-то охладел. *Никакого участия высшего руководства Союза.* Диментман[6] оказал б<ольшую> помощь в период некоторого упадка работы — XI-1989 года. Флярковский[7] — его сотрудничество в последнее время было очень полезным и ценным. Принес *Опыт* и знания оперативной работы в подобных мероприятиях. Дмитриев[8], А. Чайковский[9], Ю. Саульский[10] (композитор-аранжировщик) не посещали.

Благодарность. В. И. Рубин[11] — был наиболее деятельным участником работы Организационного комитета. Вульфов, Кочетков[12] — судьба Фестиваля лежала на плечах этих людей.

Юрий Михайлович Мухин[13] — заведующий транспортом и гостиницами. Очень хорошая работа. Иностранная комиссия Союза работала как часы. Никаких хлопот с иностранцами не было. Щербак В. Л.[14] и все, кто были заняты — поощрить.

Достоин поощрения Вл. Фед. Логачев[15] в иностранной комиссии. Премировать окладом: Мухин, Логачев, Щербак, Вульфов, Кочетков, Сапожников С. Р.[16] ... Горячев[17] из Музыкального фонда — хорошая работа.

Незаконное дело

Гнуснейший вид паразитизма, поощрение *бездельников и карьеристов* – получение денег за исполнение музыки классиков.

Хор[18]

Активность комиссии в подготовке программ. Разнообразие, в то же время свобода в выборе программ для республик. Не было попытки навязать какой-либо

однообразный стиль (выдавая его за единственно верный, современный и т. д.), «играть в одну дуду». Готовили Фестиваль 1,5 года.

Связь с министерством. Пресс-конференция — слабая, мало народу (Казенин). Пресс-центр (Егорова Софья Константиновна[19]) работал слабо, не на уровне. *Критики — мало.*

Келле, Золотев, Масл<овская>[20] отказались нам помочь, ссылаясь на занятость. По поводу позиции газет — *равнодушие* редакторов по музыке. Если взять отклики газет и журналов на хоровые концерты, то их почти не было, хотя залы были полны и успех артистов был высоким.

Отсутствие интереса, или вялость, или враждебность, которая десятилетиями воспитывалась в людях, особенно из числа «интеллигентов около искусства». Она не так-то легко проходит. Специально палки в колеса, может быть, и не ставили, но и не помогали.

Программы и проч.

Центрмузинформ.

Кикта

Борьба СК с хоровой культурой страны и, особенно, с Русской культурой. Унижение ее в журналах. Преследование хоровой музыки, уничтожение хоровой секции Союза (обращение). Музыкальная жизнь не так велика. СК — 2500 членов всего. Можно всюду рассадить своих людей, покрыть страну сетью и управлять жизнью с помощью этих немногих клевретов. В руках нескольких людей сосредоточена гигантская, бесконтрольная власть.

* * *

Хр<енников> — член идеологической ком<иссии>, заместитель председателя комитета по премиям, глава Союза, Председатель [комиссии]. *Печать Союза* всегда подчинена интересам Хр<енникова> и Щедр<ина>. Она не только воздает им царские почести, но и третирует всех тех, кто не угоден.

Казенин. Занимал должность зам<естителя> председателя СК РСФСР, член коллегии Министерства, секретарь парт<ийной> организации. Потом — зам<еститель> мин<истра> Культуры СССР, теперь он руководит СК РСФСР. Что же это за Союз РСФСР без Б. Чайковского, без Эшпая, без Леденева, без Гаврилина, без Светланова? Какими серьезными вопросами, связанными с нашей жизнью, занимается Союз? Распределение Государственных денег. Получая от Государства громадные деньги и фактически владея ими, руководство ставит всех композиторов в рабскую зависимость. И в этом рабстве люди живут десятками лет. Поэтому никто не оспаривает никаких решений начальства. Поистине — самодержавная власть.

* * *

Внимание к хоровой музыке[21]. Дело, в большинстве своем, оборачивается стилизацией или имитацией образцов православной музыки, главным образом, композиторов Московской школы, возникшей под сильным влиянием П. И.

Чайковского, С. И. Танеева. Я имею в виду Архангельского, Чеснокова, Калинникова, Гречанинова, а также С. Рахманинова, умелого мастера, внесшего в обиход элементы церковной архаики, использовавшего ярчайший тематизм древних Знаменного и Киевского распевов. Можно отметить отличную церковную музыку Леонтовича, Стеценко и талантливого белоруса — Туренкова.

Рядом с повторениями образцов церковной классики, разумеется, встречаются и талантливые новообразцы подобной музыки. Лучшим из них мне представляется «Литургический концерт» Н. Сидельникова — сочинение, написанное с размахом, с большой любовью к музыке церковного обихода и отличным знанием ее. Тут есть и по-настоящему вдохновенные страницы, особенно великолепен хор «Иже Херувимы», где Сидельников является достойным преемником классических мастеров. Это поистине замечательная, образная музыка, производящая большое впечатление. Литургия написана вся в светлых тонах, характерных для музыки православия. Решительно преобладает мягкий мажорный тон, возвышенный и благородный. Сидельников внес много нового в эту традицию, симфонизировал форму и сообщил ей движение (хотя в целом «Литургия» несколько затянута из-за обилия музыки). Мастерство Сидельникова очень высокое.

Интонационные новации, чуждые православию синкопы, мелодические образования, близкие хроматической (оперной) музыке, несколько тревожат чуткое ухо, но, в конце концов, с этим вполне можно мириться. Ведь предшествующие мастера и ранее использовали бытовые интонации своего времени. Словом, работа эта — серьезная удача композитора.

Возрождение Христианства в России, а элементы этого возрождения ясно видны так же, как видна и злоба, которую оно вызывает, несомненно приведет и к новому его ощущению, пониманию, к новому чувству этого великого и вечно живого учения. С этим пониманием и чувством будет связано и новое Христианское искусство: и светское, и храмовое, церковное.

* * *

Карин Койт (Эстония). Писательница, беседовал с нею

* * *

«Н[овый] Мир» № 12 за 1989 год.

«Словом, все по-хорошему».

Стр. 224. Вячеслав Сербиненко (О Чаянове-писателе).

История иезуитов XVII века, франкмасонов XVII и XIX веков, антропософов XX указывает нам, что существуют методы социального воздействия, при помощи которых небольшая кучка лиц может повергать в духовное рабство широкие народные массы. Причем идеи и волевые импульсы, внушаемые этими организациями народным массам, нередко ими самими не разделяются, а лишь используются как средство для осуществления иных идейных заданий[22].

* * *

Вторжение в современную музыкальную жизнь России [этого] пласта великого искусства может [круто] изменить соотношение сил в художественном творческом процессе наших дней[23]. Вопрос о том, что «современно», что «несовременно» на основании опыта якобы «передового», «нового» и авангардного искусства (консервативного), становится смешным и нелепым. То, что было разрушено почти «до основания», оказывается все еще живым, действенным, не только не потерявшим своей художественной силы, особенно на фоне «мертвечины» лживых государственных доктрин и столь же лживых «квазихудожественных» истин шенбергианского учения, насаждаемого теперь мощью перестроечного государства, оказывается, жило в людях и живет, источает жизнь. Почти убитое, традиционное искусство России *живо,* оно любимо, и для того, чтобы оно ...<*фраза не завершена.* — А. Б.>

О Новом Бюрократе:

Слова шута Риголетто из одноименной оперы Дж. Верди: «Когда вы любезны — вы вдвое противней»[24].

* * *

Сталин и его соратники: Свердлов, злодей и убийца Бухарин были свирепы, по колено в крови. Кому-то ведь нужно воскрешать Бухарина. Эти люди берут на себя и кровь.

О Пастернаке. Доктор Живаго

Отдельные глубокие (хотя и далеко не всеобъемлющие) мысли П<астернака> о жизни, о *Человеке* и его предназначении, о времени, о Революции, надругавшейся над Человеком. Но Революция — очень сложное и многосоставное явление. Вожди Революции знали, куда они ведут жизнь. К установлению господства <самих> и рабства для всех остальных. Эта мысль не покидала их. Теперь они кличут новое поколение русских на другую дорогу, обещая сытую жизнь и златые горы, рай для всех, успех и славу для тебя лично. Они лгут во всем.

Здесь будет карикатура на Америку. Власть — лоббистов.

* * *

Ныне государство насаждает государственное *шенбергианство.*

* * *

Бывает, и часто, искусство, которое служит власти. Оно может быть великим или ничтожным, это зависит от Власти и от Художника. Но бывает искусство, которому служит сама Власть. Такое положение дел создалось в нашем теперешнем

Государстве, когда Власть служит Чужому искусству <...>, считая его за главное, поклоняясь само чужой силе, от которой зависит, и заставляя подчиняться этой силе своих подданных.

* * *

Октябрьский переворот обозначил, что мир вступает в эпоху религиозных войн, наиболее жестоких и кровавых конфликтов. И началом этой чудовищной эпохи послужили Октябрьский переворот и начатая новыми владыками России чудовищная гражданская война против своих народов (в первую очередь), *которая никогда не прекращалась.* Еще со школьных лет я запомнил лозунг Ленина: «Превратить империалистическую войну в войну гражданскую». Это означало эпоху Террора, не прекращающуюся до сего дня. Внутри страны действует большая сила, сознательно провоцирующая разнообразные конфликты, восстанавливающая одни народы против других, одну группу населения против другой. Все это обрело «профессиональный» характер благодаря бесконечной практике и опыту.

Песни Западных Славян[25]

Над Сербией смилуйся ты, Боже
Полюбил королевич Янош м. б. 2 голоса
?
Битва у Зеницы-Великой «Радивой поднял желтое знамя»
С Богом в дальнюю дорогу

Хор, оркестр

Музыка шенбергианцев — какие-то вышедшие из моды джинсы. По Союзу гастролируют авангардисты из Европы — Гос<ударственное> искусство, пришедшее на смену (чему?).

* * *

Давно и настойчиво приходит в голову мысль, что Революция (Октябрьский переворот) была не столько социальной, сколько религиозно-национальным переворотом. <...>

* * *

Каждый народ имеет свою особенность, и эта особенность запечатлена в культуре народа. Надо беречь родной язык, родную речь, свою музыку, свою национальную особенность, общность — все, что отличает людей одного от другого, один народ от другого, все, что придает разнообразие, разноцветность и красоту миру, в котором мы живем.

Г. Свиридов [*подпись]*

Для газеты «Московская правда»

Хренников

– поистине историческая личность, положившая государственный штемпель и свою тяжелую черную печать на целую эпоху Русской музыки. Надежды на какую-либо перестройку дела в нужном направлении надо оставить. Это[т] человек ничему не научился и ничего не понял, кроме одного. [Все это пройдет.][26]

* * *

Почему повесть называется «Собачье сердце»? Да потому, что Собака привязывается к Хозяину. Смирный и ласковый пес жил до операции и после операции у профессора Преображенского. Кто его хозяин? У профессора Преображенского он и доживал свои дни, как ласковый пес. Но у Швондера он стал человекоподобным убийцей.

* * *

Руководство Союза композиторов, их главное дело — это «дуванить дуван», делить и расходовать между собой государственные миллионы.

Пендерецкий

– пышная, псевдохристианская, *фанерная бутафория.*

* * *

Апрель[27]. Страстная неделя — среда. Время разрушения правящего партмеханизма. Впереди, очевидно, создание *Новой* (модернизированной марксистской) партии. «Те же рачки в иных мешочках», — как говорил дед Иван Егорыч.

Жизнь между тем — все безотраднее, все безнадежнее, унылее, беспросветнее для людей не только моего поколения (стоящего перед открытыми уже могилами. Да где и похоронят? Хоронить некому, некому и хлопотать место для могилы), но и более молодых. Эти все люди сброшены со счета. Расчет только на молодых, воспитываемых теперь, уже в наши дни. Можно смело сказать, что это будет *ужасное* поколение, способное на все под командой своих вождей.

Мировое правительство, «европейский дом» и пр<очая>, совсем уже утопическая, галиматья. Совершенно ничтожные люди вертят миром, недомерки какие-то. Рабская жизнь — как идеал существования.

О театре

говорил В. Рубин, он вчера был в театре С<оветской> А<рмии> на юбилейном спектакле. «Никчемное, бессмысленное, ничтожное дело, без какой-либо идеи, без света, без искры Божьей». Театр выродился. Актер подмят тиранией «концептуальной» режиссерской посредственности.

Весь пафос Любимова и др. — «кукиш в кармане» парт<ийному> чиновнику. Самое интересное, что этот парт<ийный> чиновник был так туп, так глуп, что более всего на свете любил этот дерьмовый театр. Поистине, «русский дурак» — самый монументальный дурак на свете. Теперь весь этот театр, <...>, ищет новую платформу, новую идею. Но он не способен ничего найти.

О Пастернаке:

пишет его падчерица Емельянова («Наше наследие» № 1 1990 год)[28].

В гробу сравнивает его вид с мертвым Блоком и мертвым Толстым (мания возвеличения, род салонной болезни...). Люди, съеденные тщеславием... Между тем знаменитый и разрекламированный роман — сильно уязвим по собственно литературной части[29]. *Язык неточный,* эклектичный, лишенный сочности, самобытности, общеинтеллигентный жаргон. Народные сцены попросту никуда не годятся. Военные сцены фальшивы насквозь, да и как их мог написать человек, не бывший под огнем, не «нюхавший пороха», что называется...

В Русской литературе военная тема занимает большое место: от Лермонтова, Толстого до Бондарева... А здесь человек под огнем, движимый чувством самосохранения (инстинктивным), стреляет так, чтобы не попасть — маловероятная, нелепая, неестественная ситуация. Народные типы похожи лишь на прислугу, на «дворовых людей». Поступки героев направляются только авторской волей, в них нет самостоятельной жизни («Какую штуку выкинула моя Татьяна... Вышла замуж...»[30]). «Фрейшютц», разыгранный «перстами робких учениц»[31]; что-то кропотливое, комнатное, малоталантливое. Проницательный взгляд Блока, никогда не ошибавшегося. (Редко ошибавшегося[32].) Что-то назойливое, агрессивное, бестактное, лезущее вперед. Да и сами страдания увенчанного лаврами писателя и надежно ими защищенного от всяких посягательств. И тут же стихи: «Я *весь мир* заставил плакать (именно *весь мир,* никак не меньше) над красой земли *моей»*[33]. <...>

Аля Ефрон, тоже как будто бы несчастная, судя по всему крепко связанная с Чекой. (Отец, возлюбленный Муля, устраивающий попавшей в беду любовнице «комфортабельную» ссылку.) Отношение дочери Цветаевой к такой же несчастной деревенской бабе, сосланной на холодный север, на край света, без всякой уже надежды выбраться оттуда, без знакомого Пастернака, который присылает по 1000 рублей. Я думаю, таких денег старуха и не видывала никогда. Как же называет эта

молодая особа русскую старуху-крестьянку? «Кулачка»! Т. е. — преступница, потому что она — Русская[34].

* * *

Из письма М. И. Федоровой
и П. А. и С. П. Наумовым
Полтава, 30 июля 1879 года[35]

«...если бы Вы могли увидеть сельскую картину Малороссии, дышать ее животворным воздухом и слышать носящуюся по полям песню...»

«...Оборотная сторона животворящей полтавской медали — жиды; в скором времени и сам город, и поместья Полтавы будут в руках жидов — это сознают сами полтаване, а жиды действуют так *поддержки откуда-то ради».*

«...Заяви при случае, что сукиносынская дорога дейст<вительного> ст<атского> советника Полякова ниже невероятия: рельсы истрепаны, вагоны коптятся и заражены промозглым запахом, невыносимым, удушающим...»

Из письма В. В. Стасову
Ялта, 10 сентября 1879 года[36]

«...В Одессе был в двух синагогах на богослужении и пришел в восторг. Запомнил крепко две израильские темы: одну — кантора, другую — хорового клира – последняя унисон; не забуду их николи».

Из письма И. Ф. Горбунову
Петербург, ночь с 4 на 5 января 1880 года[37]

«Дальше, вперед, тем же творческим путем; ...дальше, вперед, с тою же силою правды, любви и непосредственности». (Только 2-я половина фразы.)

Из письма J1. И. Шестаковой[38]

«...Черт бы побрал этих биржевиков, *разгаданных сфинксов* XIX века. Вот на кого наткнулась Русь, мною грешным любимая! Господи!»

Мое замечание: Ныне мы свидетели того, как этот малый и якобы угнетенный народ пожирает одну христианскую империю задругой.

Из письма Л. И. Кармалиной
Петербург, 20 апреля 1875 года[39]

«Великоросса я немного знаю и мне не чужда его сонливая плутоватость под дымкой добродушия, как не чуждо его горе, в самом деле его тяготящее».

Из письма А. А. Голенищеву-Кутузову
Петербург, 22 мая 1875 года[40]

«Твори, как дух велит и судиям прости».

Великодушие!

В. В. Стасову
20 октября 1875 года[41]

«Раскаяние — великое дело. Беда в том, что талмудистам раскаяние недоступно, они слишком крепки мертвой букве закона, слишком бездушные рабы».

Из письма В. В. Никольскому (историку)
28 июня, Петроград, 1870 год[42]

«Прочтя Ваши "Записки (по истории русского языка)", почуял звук родной страны — обращение к образной, народной русской речи, к тому могучему слову, которое как будто намекнет, ан смотришь — не все сказано... А что нужно возбудить естественные силы в искалеченной русской речи — это сомнению не подлежит; а что вместе с пользованием русской речи понравится и русская мысль — это тоже сомнению не подлежит. Русская современная речь — то же, что человек, носивший внутренние каблуки и узкую обувь, от которых у него ногти вросли в неподлежащие места и образовали наросты дикого мяса. Надо вырезать посторонние наросты и обуть больного (хотя на время) в лапти; а то вместо человеческой походки происходит какое-то шатание. Недавно случилось прочитывать нечто о русском воинстве — наипаче о новгородском и псковском, — разумеется, старинном воинстве. Что за хватающая образность в названиях... и какая сердитая, вкусная, самобытная *терминология.* Как меня тянуло и тянет к этим родным полям... недаром в детстве любил мужиков послушивать и песенками искушаться изволил».

Арс<ению> Арк<адьевичу> Голенищеву-Кутузову
10 ноября 1877 года[43]

«Не может быть, чтобы я был кругом неправ в моих стремлениях, не может быть».

«Жизнь дана для того, чтобы жить, а искусство живет и растет только в борьбе с теми цадиками, которые мнят устроить из него нечто вроде Талмуда 2-го издания...»

Уже — устроили!

Из письма М. А. Балакиреву
Петербург, 26 января 1867 года[44]

«...Во всей Европе относительно музыки царят и заправляют всем два начала: мода и рабство...»

26 апреля 1990 г.

Милой моей Эльзе сегодня — 70 лет!..

Большое, хорошее событие. Тридцать семь лет мы прожили вместе (больше половины ее жизни). Много было хорошего при общей тяжелой обстановке. Самое главное — было постепенное движение к правде о жизни, медленное, но неуклонное.

Благодарность Тебе, Господи!

Оставляю в стороне очень важный момент: закрытости душевной моей подруги. Что она таит в своей душе? Это осталось для меня загадкой. Впрочем, я не Эдип, чтобы ее разгадывать...

Что-то, очевидно, есть на душе, темное пятно какое-то. *Есть!*

15 мая

Русская поэзия и стихи на русском языке

Первая — выросла из самой народной почвы, из самой русской земли. Ее путь — от древних песен, былин, духовных стихов и т. д. (Пока этот вид народного поэтического искусства не *изничтожился в частушке,* в куплете под гитару; целый сонм Одесских куплетистов, песенных блатарей вроде Утесова, Бернеса, Высоцкого etc.)

Русская поэзия: от Илариона, «Слова о полку Игореве», послепетровская «европейская» поэзия, Ломоносов, Тредьяковский, Державин, Батюшков, Пушкин и далее до наших дней — *Русская* поэзия.

Послереволюционная эпоха: Блок, Сологуб, Гумилев, А. Белый (*не*-поэт «par eccelenza»). Нет собственно поэзии, есть рифмованные мысли, иногда чувства, ощущения, какие-то *неглубокие озарения...*

Золотому божку верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизни прожить не сумел...

Единственная его строфа[45].

Гении: Блок, Есенин...

Судьбы: А. Белый, Клюев, Гумилев...

Перелом в творчестве Есенина — 1922 год. Поэма «Пугачев», гибель Революции, гибель России. С этого времени в стихах Есенина лишь одна тема, чисто лирическая — «Гибель самого Поэта». Как бы спешит выговориться, уезжая в дальнюю дорогу...

* * *

Роковое противоречие между *народом и дворянской интеллигенцией* было снято Лениным с подкупающей простотой. *Уничтожены – оба!*

Интеллигенты «почитались» как «говно», русский народ, обманутый обещаниями земли и дележа прибылей от фабрик и заводов, мгновенно разложился в грабеже, пьянке, безбожии и распутстве. Перебиты аристократы, класс государственного чиновничества, фабриканты, землевладельцы, духовенство и вся церковная среда.

Неслыханная утрата, лишившая народ какой-либо нравственной опоры и отдавшая его в руки *Швондера*, воцарившегося над всеми народами, сбитыми в

интернациональную кучу, доносившими друг на друга, убивавшими друг друга, оскотинившимися до потери всего человеческого...

* * *

Поэзия Русская: *до Рубцова, Передреева*, Прасолова (книга Кожинова)[46], Вл. Соколова, Куняева, Кострова, Ю. Кузнецова, Лапшина. Некая вялость, прибитость средой, всеми этими Ваншенкиными... <*не окончено.* — А. Б.>

* * *

О духовной музыке Рахманинова, Танеева, Чеснокова («знатока»!), Гречанинова и иных. Мусоргский — великий духовный композитор (русского православия). Он *открыл заново* корневое русское искусство. Оно получилось из слияния древнего Византийства, попавшего в Россию, попавшего в глушь ее (на Север), в раскол, в *культурную изоляцию,* и там *расцветшее* невиданным цветом. Его не коснулось секуляризированное, обмирщенное, филистерское искусство Европы, абсолютно лишенное Божьего Духа, Высоты, Непостижимой тайны. Искусство полнокровное, могучее, хранившее народный дух, контактное с природой и ее жизнью, наполненной изначально Божественного смысла — непостижимого и вечного.

Сила музыки Мус<оргского> и тогда уже была почувствована замечательными *музыкантами,* но среди них не оказалось (кроме Н. А. Римского-Корсакова) ни единого человека, понявшего и почувствовавшего эту ослепительную Гениальность. Более того, именно в Москве, под воздействием злобного и завистливого П. И. Чайковского, сложилось унизительно-пренебрежительное отношение к этому озарению, открытию. Чайковский, Танеев и их школа насаждали бескрылый музыкальный академизм провинциально-европейского образца. Их музыка наследовала, главным образом, <музыке> Бортнянского, Веделя и других. Здесь не [с]только не было музыкальных дарований, Бортнянскому никак нельзя отказать в таланте, в мастерстве (Болонская выучка!). Но здесь не было ни одной истинно великой личности.

Лучшее, чего достигла эта школа, — «Всенощная» Рахманинова. Сочинение, несомненно, замечательное, много красивой элегической музыки, чудесно звучит хор. Пользование старыми темами киевского и знаменного распевов было большой находкой Рахманинова. Ему удалось найти этому мелосу новые и великолепные формы, гармонии прекрасны, хор звучит стройно и довольно разнообразно, хотя звучность несколько тяжеловата, густа, неразреженна, мало воздуха (как вообще у Рахманинова), все забито нотами, число их слишком обильно. Фактура решительно преобладает над мелосом, душа красиво грустит здесь, на своей Русской земле, но не летит к небесам.

Музыка элегическая, грустная, покорная, размягченная (или умягченная). В ней есть нечто «ватное», как в фигурах Бориса и Глеба на иконах Нестерова. Все это напоминает Владимирский собор в Киеве, который я безумно люблю, как люблю и

музыку Рахманинова. Однако в музыке его нет непостижимого, того, что составляет главное, Божественное в Христе, нет Таинства, мистичности его Страшных Тайн, нет чувства Запредельного Восторга, Космического Вселенского пространства. Нет *чуда,* нет расступающегося моря, несгорающих в пещи отроков. Нет Восставшего из Гроба, нет таинства Воскресения, нет потрясения жен, увидевших отваленный камень и пустой Гроб. (Этого вообще нет ни в какой музыке.) «Христос воскресе из мертвых» — это лишь возглас Ликования, но нет изумления, потрясения, внезапной тишины...

Зато одна песнь — «Ныне отпущаеши», песнь Симеона-Богоприимца, — представляет собой шедевр наивысшего достоинства по красоте, глубине, по Христианству, по выразительности самого напева и гениальному претворению его в хоровом звучании, в форме и плетении голосов. Одна из лучших страниц музыкального искусства.

* * *

Лет 30—35 назад я как-то задал вопрос Серг<ею> Вас<ильевичу> Аксюку о том, что такое «додекафония» как идея. Он сказал: «Это отлично сконструированная (оборудованная) мышеловка и, смею Вас уверить, многие в нее попадут». Человек серьезный и умный, он оказался глубоко прав.

* * *

Звонила по телефону приехавшая из Баку — фамилия Мовсесова — очевидно, армянка. Получил от нее два письма на протяжении 5 или 7 лет. Писала она о моей музыке (разной) с большим сочувствием и теплом (последний раз о музыке к фильму «Воскресение»). Она *росла вместе* с Джемалом Далгатом (дирижером). Он стал потом зятем покойного Ю. В. Кочурова, женившись на падчерице его (забыл, как ее звали, кажется, Ляля — по-домашнему). Мать ее Ксения Мих<айловна> и бабушка Надежда Платоновна — две прекраснейшие армянки, душевные, отзывчивые люди, сильно мне помогали по части здоровья[47].

Мовсесова знает давно уже мой адрес, узнала еще в Баку, чтобы написать письмо. Говорит: «Езжу на Тишинский рынок за покупками. Стою перед Вашим домом, как перед алтарем». (Остановка троллейбуса.)

Удивительные слова. Каким чувством они вызваны? Думаю, не могу разобраться в нем. Бескорыстная совершенно, очевидно, в возрасте, близком к моему или немного помоложе, интеллигентная речь, учительница музыки. Дай ей Бог здоровья.

* * *

Жуткой нищетой живут у нас люди — большинство их совершенно задавлены машиной информации, сатанинское оружие, «мирная» водородная бомба, вроде изделия <...> Сахарова, возведенного чуть ли не в святые. Апокалиптические времена.

Церковная музыка и Слово

Слово, логос — есть одна из величайших идей Христианского Миропонимания. В Начале было Слово и Слово было к Богу и Слово было у Бога. Христос называется Бог-Слово. Из Слова по воле Господа возник Мир. Значение Слова в музыке Русского Православия как руководящей Идеи (не формы, производные, сконструированные человеком). Между тем в церковной музыке (особенно крупных, длинных, протяженных форм) Божественное Слово [лежащее в Начале] теряет [всякий смысл] всякое значение, благодаря суесловию, бесконечному повторению типовых выражений: «Господи, помилуй» и т. д.

Подобного рода музыкальные формы типа вариаций, концертов обычно горячо любимы хоровыми регентами, они дают возможность блеснуть разнообразными, чисто музыкальными эффектами, а также выгодными для сцены, для публики жестами, поворотами, взмахами рук и др. «пассажами», имеющими иной раз значение в глазах малоискушенной публики и содействующими успеху и славе того или иного регента-дирижера.

* * *

Именно на безнравственность общества, на безнравственность той или иной профессиональной среды опирается дурная власть или те, кто ее домогаются. *Научная среда занята* на 90 или более % производством смертоносного оружия и усовершенствованием его убойной силы, чему отдал почти всю свою жизнь ученый-физик С<ахаров>, все свое напряжение ума и сердца вложивший в «Бомбу», объявляемый в газетах и журналах, активно несущих *зло,* Совестью России. Это ли не ужас? Не бред ли это? И миллионы людей принимают на веру все, что пишут газеты, журналы, все, что говорит TV.

О НЕПОНИМАНИИ МУЗЫКИ (ИСКУССТВА – ВООБЩЕ)

В последние годы жизни генералиссимуса И. В. Сталина обстановка в стране стала ужасающе мрачной: постановления следовали одно за другим, едва ли не все отрасли подвергались суровой критике, люди жили в страхе «за каждый миг своей жизни», и казалось иной раз, что Бог дал ее человеку напрасно... Я уже не говорю о бесконечном количестве ссылаемых в лагеря, казнимых и т.д. Вообще-то всякий, каждый человек был под подозрением, под наблюдением почти постоянным. Ведь кроме официальных чинов тайной полиции, бесчисленные шпики, тут же рядом с тобою работающие, живущие, сочиняющие музыку, стихи, пьесы, играющие на скрипках, роялях, барабанах, критики, ставящие отметки каждому сочинению и каждому композитору, которые были разделены на категории в соответствии со своими наградами, титулами и пр. Разумеется, не все, но часть их исправно писала доносы. Но в марте 1953 года эта машина вдруг дала неожиданный сбой, резкий толчок, остановку. Через несколько дней все как бы пошло по-старому, *но не*

совсем, а как бы «по видимости». Все, каждый порознь (за всех ведь не могу ручаться) понимали, что событие эпохи свершилось, но что будет дальше — ждали.

Хоровой цикл Блока[48] *Хоровые сочинения на сл<ова> Блока «Песни безвременья»*

(хор, солисты, оркестр, орган)

1. Мы живем в старинной келье...
2. Ветер принес издалёка...
3. Тяжко нам было под вьюгами...
4. Я — отрок...
5. Осень.
6. Зайчик (женский хор).
7. Ясные поля.
8. Весна и колдун.
9. Икона.
10. Верю в солнце завета...
11. Когда я прозревал впервые...
12. Жаворонок.

Духовный концерт[49] *Песнопения и молитвы*

1. Неизреченное чудо. Впервые исполнено 2 февраля 1992 года в Б<ольшом> зале Московской консерватории. IV Всемирный фестиваль Православной музыки. Хор<овая> Капелла С<анкт>-Петербурга, дирижер Чернушенко.
2. Святый Боже.
3. Достойно есть.
4. Рождественская песнь.
5. Слава и Аллилуйя.
6. Неизреченное чудо.

[Три] четыре стихиры

(мужской хор)[50]

Тайная вечеря.
Кондак о мытаре и фарисее. Б<ольшой> хор. Заутренняя песнь.
Господи, воззвах к Тебе.

* * *

Надо бы исследовать, коротко описать *механизм возникновения власти у новопризванного* к ней человека типа 3.<?>

* * *

Всепетая Мати[51].
Приидите, поклонимся.
Покаяние блудного сына.
Помилуй нас, Господи.
Странное рождество.

Ленинград. Музыкальная жизнь города

Союз композиторов (очень влиятельная организация). Обком — Союз — далее Филармония, театры, учебные заведения — система, безукоризненно работавшая. Петров, посаженный Холодилиным и Шостаковичем, у власти уже лет 30.

* * *

Москва Малый театр Юрию Соломину Виктору Коршунову
Горячо поздравляю любимый Малый театр с Новым годом Счастья и успехов всем вам дорогие друзья Свиридов

* * *

Москва Бакунинская 83 Капелла Юрлова Художественному руководителю Станиславу Дмитриевичу Гусеву
Сердечно благодарю весь коллектив хора за великолепный концерт в Большом зале Счастливого Нового года! Георгий Свиридов

* * *

Дорогой Владимир Иванович Сердечно благодарю Вас и Ваш замечательный оркестр за концерт в Большом зале Желаю всем вам счастливого Нового года Свиридов[52]

* * *

Санкт-Петербург Мойка 20 Капелла Глинки Владиславу Александровичу Чернушенко.
Горячо благодарю Вас и весь коллектив хора за концерт в Большом зале Консерватории Желаю всем счастливого Нового года Свиридов

* * *

Письма и телегр. XII-1996 г.

Калуга площадь Старый торг [администрация Калуж. Области] губернатору Сударенкову Валерию Васильевичу

Поздравляю с успешным завершением конкурса камерных ансамблей имени Танеева значительным событием в культурной жизни России Желаю лауреатам и всем участникам конкурса больших творческих успехов Георгий Свиридов 21 дек

[Ведерников]

[Глубокоуваж Ал-др Вл. Вас Сердечно благодарю Вас за поздравительную телеграмму][53]

Тетрадь 1989-1990 (II)

TV

Обозреватели по искусству программы «Время». Одни и те же — Розен-Бестужева, Чернова, еще фамилии — не помню <...>.

Опытные (похожие на оценщиков из ломбарда своим добродушием), с завидным постоянством из года в год, из пятилетки в пятилетку расхваливающие одних и тех же людей <...>, милых их сердцу, и, наоборот, ловко, находчиво и умело старающиеся принизить то, о чем нельзя умолчать вовсе. Самое же благородное — это делать вид, что многих явлений искусства и вовсе не существует...

* * *

Поездка в Париж 1961 г.[1], весна (полет Гагарина). Отель «Кайре», специализировавшийся на приеме сов<етских> граждан. Хозяйка с б<ольшим> крестом на груди (старуха) выходит в столовую к обеду. Комнаты неважные, маленькие, но еда — прекрасная. С нами была делегация художников: С. А. Герасимов, Шмаринов (кажется), еще кто-то. Шапорин, Баласанян и Шнеерсон в качестве переводчика. Шост<акович> был зван, но не поехал.

Школа-канторум, Консерватория, Гр<анд> Опера (балет и закулисные визиты). *Т<еат>р Сары Бернар,* впоследствии переоборудованный под конц<ертный> зал (где были наши концерты в 1969 г. и 1974 г., а также в т<еат>ре Шанз-Элизе).

Спектакль «Аарон и Моисей» Шенберга в день открытия в Израиле суда над Эйхманом. Весь цвет Парижского Еврейства. Дамы в драгоценностях. Театр оперы Западного Берлина (кажется?), дирижер Герман Шерхен. Впечатление, я бы сказал, изрядное, но тяжкое, густое, кровавое действо, половые акты на сцене, жертвоприношения, сливание крови из тел в сосуды и прочие иудейские прелести. После окончания спектакля в ушах стоял 12-звучный аккорд, долго не мог избавиться от него – несколько часов. Танцы — слабенькие, под воздействием «Весны Священной», но более хилые.

Знакомство с Гофманом и его семьей. Пасха у него дома (из гостей я был один). Дивная русская обстановка, какой в Советской России уже не было *нигде.* Все уже было истреблено. Комнаты огромные, на тихой улице Лев<ого> Берега, на стенах маленькие картинки (этюды) Дега, прелесть, изысканность. Стол, по-русски заставленный, «кто чего хочет».

Французы: Руар, еще кто-то... С большой симпатией, спокойно и непринужденно.

Встреча в такси, *случайная,* с шофером — братом П. Б. Рязанова, он сначала таился, а потом, узнав о смерти П. Б., заплакал и открылся нам. Слезы Русского человека, сохранившего еще живое сердце, а у советских-русских оно уже окаменело.

Слушание Новой Фр<анцузской> музыки, *ничего* как-то не понравилось, что даже удивительно.

Прогулки по городу. Лувр (дивный), музей импрессионистов, бульвары, Опера, злачные места. Храмы. Монмартр и прочее. Версаль. Шартр. Латинский квартал, набережные, рынки и многое другое. Шумно, забавно, но надоедливо. *Мелкая* жизнь. *Богатство в несколько этажей.*

Пока еще нам трудно понять друг друга. *Россия,* если ей еще суждено существовать, изжила «левизну», которая ей обошлась очень и очень дорого. У французов есть еще и Шартрский собор, и церковь Троицы, и Мадлен, и святой Августин. У них еще все впереди! Вот когда на месте Нотр-Дам де Пари будет зловонная яма с подогретой (водой) жижей для небрезгливых купальщиков и купальщиц, тогда мы будем разговаривать, понимая друг друга.

27 февраля 1990 года

Выступление по радио (иностранному, кажется английскому) академика Заславской. «Догмы марксизма изжили себя» (это было ясно уже в 1918 г. и не позднее 1920 г. взрослым людям того времени). Коммунизм оказался утопией, автоматически отбрасывается и социализм, также ненужный. Необходим возврат к капитализму, т. е. к власти над миром Еврейского банкира, современного, разбухшего от Золота Ирода, царящего над миром.

Дама продолжает: «Иного нет у *нас* пути» (интересно, у кого это *у нас?).* Эти слова я слышу с самого детства, и даже детей заставляли петь: «Иного нет у нас пути, в руках у нас винтовка».

* * *

Запись в Дневниках (или Записных книжках) Ал. Блока, сделанная во время мировой войны: «Придут немцы, установят порядок ...»[2] Это конечно же — от отчаяния, от сознания безвыходности русской жизни, от ее хаоса, нелепости, несправедливости, которая казалась тогда «чудовищной». (До подлинно чудовищного он не дожил, хотя и предчувствовал его.) Но сама мысль — любопытна. Тогда немцы многим еще казались воплощением порядка. Теперь же

всё смешалось в кучу и лишь голова «Золотого Жида» торчит и возвышается над хаосом мировой жизни, измельчавшей до комариного бытия, до существования «поденки», до балагана парламентаризма, верховных советов, больших и малых курулданов <sic!>, национальных собраний и пр., и пр.

А над всем этим царит «Золотой Жид» в алмазной короне с лицом Ирода.

* * *

Искусство XX века, в особенности т. н. «левое» искусство, сильно погрешило против человека, воспевая и сильную личность, и сатанизм, и кровавые жертвы, и абсолютную свободу «индивидуализма» как идею жизни, безнравственность, безбожие и гнуснейший цинизм, право человека на убийство (порок, оказывается, вовсе не порок, а всего лишь особенность человека), разврат — как нормальное бытие современного общества. Разумеется, было бы нелепым все искусство века свести к упомянутым идеям, но процент ущербного, антихристианского...

Искусство XX века, в нем много ущербного, нездорового, *а еще больше циничного.* Зло начинают смаковать, когда ему нечего противопоставить. *Этому смакованию зла, а, в сущности, воспеванию его* <фраза оборвана. — *А. Б.*>... Вся жизнь видится в карикатуре, в шарже, в гротеске.

Наиболее замечательным произведением Булгакова представляется мне «Собачье сердце». Жизнь как царство *Швондеров,* которые сидят в каждом углу, в каждой ячейке жизни, в каждой щели, начиная от Верховной государственной власти до конторы жилуправления. Чудовищное изобретение гениального профессора Преображенского.

Русский гений: Преображенский не просто профессор, это же гений или столь же замечательный человек гениального озарения... Что такое «Гений» по Булгакову — это человек озарения. Там, где нормальный культурный и образованный ученый-профессионал видит лишь нарушение некоей нормы, гений видит пути нового движения жизни.

Нравственность Преображенского — в том, что он говорит сам себе: «Природу не надо улучшать, она знает, что творит, она сама есть Божественный промысел и управляется высшими законами. Человек может использовать эти законы, усовершенствуя их и обращая их себе на пользу, но не вторгается в существо законов природы».

* * *

Коммунизм — Дымовая Завеса антихристианства, нарисованный на тюле макет якобы будущего общества процветания и всеобщего равенства. На деле же было установлено рабовладельческое общество библейского образца. Все нации, кроме одной, были в равном — абсолютно рабском положении.

Библейская жестокость, чудовищная, всемирная, вселенская. Возьмите Ленина, Сталина, Зиновьева, Бухарина, Троцкого, Эпштейна-Яковлева или Пол-Пота, Мао, Чаушеску, Андрея Марти, ужасающий портрет которого написан Хемингуэем[3].

* * *

Радиопередача «Всемирной службы» Московского радио 8 Марта (праздничный день!). Выступает некто под фамилией Поздняков. Откровенно расистская, русофобская передача. Под одним номером — два крупнейших писателя, властители дум: «Солженицын (произносится без имени) и Василий Аксенов». Так сказать: «Мы с братом».

* * *

Сюрпризы (неожиданности?): Чернобыль, СПИД, кровь расстрелянных войсками, кровь несчастных солдат, выполняющих «интернациональный долг», «усмиряющих» национальные чувства афганцев, армян, абхазцев, азербайджанцев, раскол (православных) церкви, насаждение униатской религии (этот нож в спину православия), другого времени для решения этого вопроса якобы не нашлось. А в самом деле — время выбрано...

* * *

Вопрос: «Как обстоит дело с обучением *русских* в музыкальных училищах, консерваториях и т. д.?»

Ответ: «Плохо!»

Вопрос: «Почему?»

Ответ: «Им плохо живется!»

Таким образом, здесь вопрос и социальный, кроме национального.

* * *

Идеологи Партии открыли все шлюзы для потока зловонных нечистот. Люди оглушены ревом, выдаваемым за музыку цивилизованных стран. СПИД, проституция, убийства и расстрелы, Чернобыль, малолетний разврат, умноженные цивилизацией прелести культуры.

Эпоха «Застоя»

Эпоха Брежневского консерватизма была не так уж плоха. Это была эпоха глубоких предчувствий. В ней вызревала большая национальная мысль, находившая себе сильное творческое выражение. Я имею в виду творчество Ф. Абрамова, В. Шукшина, плеяды поэтов: Н. Рубцова, А. Передреева, С. Куняева, А. Прасолова, Вл. Соколова, О. Чухонцева, (еще кто?), Викт. Астафьева, В. Белова, Ю. Бондарева, Е. Носова, В. Крупина, В. Распутина, русскую критику: В. Кожинова, М.Лобанова, В.Гусева и др. Деятельность этих людей невозможно сбросить со счетов.

Я уже не говорю о Солженицыне, чьи первые же сочинения были подобны ударам в болевые точки Русской жизни: государственный деспотизм, разорение Русской деревни.

Идея национального братства зародилась на полях сражений (но не в тылу, где террор ложного партинтернационализма господствовал над всей жизнью). Эта идея зародилась вопреки идее ложного партинтернационализма.

В нем <*том времени.* — А. Б> вызрела национальная идея как сокровенная, как религиозная идея. В условиях адской жизни, где все противостояло национальному сознанию — и государственно-партийные доктрины, и сама художественная среда, особенно музыкальная, в значительной мере сращенная с этими доктринами. <...>

* * *

Возвращение государства к капитализму, к демократии, раю для богатых, обслуживающему их гос<ударственному> аппарату, технократии и развлекающему их искусству, обозначает не шаг, а скачок назад. Можно сказать, что мечты великих людей об искусстве народном, искусстве возвышенном, как, например, Бетховен, Вагнер, Толстой, Блок, Мусоргский, Шуман — всех гениев, ненавидевших и презиравших филистерство, сытое, самодовольное мещанство, — разлетелись в прах. Мечты о коммунистическом рае выродились в желание мещанского «благополучия» для, по существу, полуобразованных людей, обывателя и сознание избранности для денежных или политических деляг.

* * *

На рынок, на базар выброшено сейчас то, что хранилось заветно в душах немногих. Думается, в этом нет большого толку. В. Соловьев, Н. Федоров, Д. Мережковский, не говоря о Блоке, Гумилеве, Кузьмине, Ф. Сологубе — эта литература не общеупотребительна. Совсем уж непонятны миллионные тиражи Пастернака, Ахматовой. Тут, как видно, соображения не художественные, а иные играют роль.

* * *

Всех, вроде, надо жалеть: затравленного и доведенного до смерти Булгакова и его палачей: Киршона, Авербаха, Бескина и многих других (имя им — легион), тайно попавших под репрессии тысячи мужиков, расстрелянных по приказам Тухачевского, да и самого Тухачевского, тоже якобы безвинно погибшего. Да безвинно ли? И как же безвинно? Их наследники дешево хотят отделаться: дешево отделались, пожертвовав Сталиным (сочинив фальшивую картину «Покаяние») и еще десятком таких же негодяев. Зато спасли механизм Власти, модернизировав его, и опять можно начинать, раскручивать ленту.

* * *

Пастернак — яркая в своем роде личность, человек, наделенный громадной жизненной энергией, каким-то завидным здоровьем, редкостной психологической устойчивостью, приспособляемостью, увертливостью, умением вести двойную жизнь. Это был человек, не знающий сомнений, так же как Мандельштам или его супруга.

Музыка Стр<авинского>, Пр<окофьева> Ш<остаковича>, Шенб<ерга>

– это искусство тоталитаризма, в противовес искусству религиозному, национальному, народному. Музыка бездушных, механических нагнетаний оркестровой звучности; музыка, в которой ритм и преувеличенная динамика приобрели самодовлеющее положение. А *мелодия* превратилась в какие-то короткие огрызки, часто из чужих сочинений.

Богатейшие ладовые системы, созданные творческим гением, на протяжении веков впитавшие в себя сознание гениев — все это свалено в кучу и бомбардировано искусственно созданной атомной системой Шенберга, сконструированной для уничтожения христианского музыкального искусства, для торжества <*фраза оборвана.* — А. Б.> <…>

Из письма Я. П. Полонского Л. Н. Толстому[4]

«Евангелие следует или совершенно отвергнуть (к чему стремятся евреи) — или все принять, как оно есть, со всеми его чудесами и воскресениями.

Вы отрицали все для меня святое — все мои идеалы: Россию как народ и как государство, церковь и проповедь, таинство брака и семейную жизнь, искусство и присущую ему красоту — все это Вы готовы были смести в одну сорную кучу. Цель анархистов, отвергающих все прошлое, казалась мне той же самой, что и Ваша цель.... Золя говорит, что Христианство отжило свой век, и доказал нам, что милосердие не ведет к справедливости, а вы отдаете без борьбы всю Россию в руки этого Запада. Он и так уже без выстрела одолевает нас, материально и нравственно грабит нас.

Иначе мне представляется будущность человечества — это владычество Зверя или царство Иудейского Мессии, восседающего на грудах золота и пытающего христиан, если только таковые останутся. Монгольские племена, в свою очередь нами вооруженные, завладеют нами и Западом, и тогда от Вашего славного имени, Ваших художественных произведений не останется и следа. <...>

Не думайте, однако же, что я желаю застоя или поворота назад — нет, и проповедуй Вы реформы, я примкнул бы к Вам как реформатору, преследующему более или менее усовершенствование того, что есть и что так искажено временем, невежеством и человеческими пороками. Но Вы этим не довольствуетесь и

отрицаете все, что дано нам историей, и все, что соответствует нашим нравам и обычаям ...»

1898 г. 14 апреля

* * *

Постановление ЦК партии 1948 г. по вопросам музыки в значительной степени соответствовало настроению членов Союза композиторов и было встречено основной массой их с сочувствием, иногда явным; иногда же с явными оговорками и тайным сочувствием. Разумеется, были люди более высокого настроя души, которые понимали пагубность подобных мер, отдающих музыку под контроль наиболее темной, бездарной силы, уже к тому времени свившей себе прочное гнездо в т. наз. Творческих Союзах <...>.

* * *

Москва <...>
Митрополиту Волоколамскому и Юрьевскому Питириму

Глубокоуважаемый Владыко
Сердечно поздравляю Вас со днем семидесятилетия Лучшие пожелания здоровья и благоденствия

Георгий Свиридов

Тетрадь 1990-1991

Шостакович — цикл на слова Микеланджело[1]. Голые декларации. Мертвая музыкальная ткань, бездушие. Скульптор пытался делать из мертвого камня — живые изваяния, и это ему удавалось (хотя и не всегда). Здесь же материя музыки обращена в сухую мертвечину. Ни одной живой ноты, ни одной живой интонации. *Мертвецкая.* Сколько такой музыки теперь пишется!

* * *

«Детская» Мусоргского в оркестровке: а) Денисова[2], б) Щедрина[3]. <...> Громоздкие партитуры «с выдумкой». Глиссандо, фрулато медных, флажолеты к<онтра>басов, в<иолон>челей, масса нот, тогда как у Мусоргского их — *минимум, найденный с абсолютной точностью.* Истинное творчество, поэзия — редкие, точные слова, а не обилие многословия. Оба автора чужды подлинного художественного дарования, оно заключается в умении найти немногие, верные, правдивые звуки. Автор статьи в «Сов<етской> музыке» <...> Грабовский[4], такой же (как видно) пустой грамотей, не знающий, куда применить свою «грамотность».

Такими людьми полна наша музыкальная среда, они полны высокомерия, задают тон, воспитывают молодые поколения (подобных себе). *Беда!*

О музыкантах по профессии, знатоках техники, умельцах, не умеющих куда применить свое умение, ибо они знают и понимают лишь материальную форму музыкального искусства: формы, контрапункт и полифонию, гармонию, оркестровку, тембры и т. д., но суть музыки — как искусства (а не ремесла) им мало, а подчас и абсолютно недоступна.

* * *

Бесчисленные фестивали служат для насаждения Шенбергианской музыки (для игнорирования любой иной).

Стереотипная эклектика, музыкальная мешанина, оскорбляющая взыскательный вкус просвещенного, умного слушателя (жаждущего от искусства духовного наслаждения), заполонила бесконечные однообразные фестивали современной стереотипной музыки, для создания которой вполне достаточно знания ремесленных правил ее сочинительства. Музыки — начисто лишенной духовной глубины.

* * *

Так называемое время «Застоя». М. б. в области экономики, в общественно-политической сфере оно и было временем застоя. Но что касается духовной жизни, я бы этого не сказал. Напротив, 60-70-е годы были очень интересными. Духовная жизнь в России ушла в глубину. Ничтожность деклараций и общественно-политических идей, высказанных скороспелым поколением «шестидесятников», была осознана и мысль общества ушла в глубину, в поиски новых путей к истокам национальной культуры, национального сознания, национального характера. Это сулило большие результаты, но, как видно, напугало.

* * *

Хоровую музыку автор мыслит себе как периферию искусства, в то время как именно в хоровом творчестве в так называемые годы «застоя» проявились совершенно новые духовные тенденции, связанные с возрождением интереса к высоким духовным началам, к религиозному сознанию, свойственному русской культуре. И инициатором, и первооткрывателем этой тенденции был именно Г<еоргий> С<виридов>. Это обнаружилось в таких его произведениях, как: «Душа грустит о небесах» — хор на слова Есенина, хоры, вошедшие впоследствии в музыку к трагедии «Царь Федор Иоаннович»: 1) «Молитва», 2) «Любовь святая», 3) «Покаянный стих», Концерт памяти А. А. Юрлова. Сочинения эти созданы в 60-х — начале 70-х годов. Они получили распространение во всем мире, их новаторские тенденции отмечены критикой многих стран: Гофман — «История Русской музыки от истоков до наших дней»[5], рецензии на исполнение хоровой музыки С<виридова>

в Париже, Нью-Йорке[6], статьи, связанные с юбилеем Русской Православной церкви, «Наше наследие»[7], американская брошюра[8]...

Глубокий интерес к судьбам России, к ее истории, к укладу жизни ее народа. Хоровые сочинения Г<еоргия> С<виридова> стали Новым этапом в истории Русской музыки, которая существует и развивается, несмотря на бешеные попытки ее унизить и ликвидировать. Годы вымышленного «застоя» были годами глубокого, подспудного движения русской духовной жизни, глубоко своеобразной и самобытной, русской мысли, несмотря на иго, на гнет политических доктрин, которыми управлялось марксистское государство. И совсем не так уж был неправ социалист Луначарский, когда писал, что марксизм есть одна из разновидностей <...> религии[9]. За это он был дружески раскритикован Л<ени>ным, но только «дружески». Именно в его руки – руки религиозного марксиста — была, после государственного переворота, отдана государственная власть над культурой, с которой он обошелся поистине с библейской жестокостью — гибель крупнейших представителей русской художественной культуры, изгнание великих философов, писателей, композиторов, художников: Репин, Борис Григорьев, Малявин, отлучение от искусства М. В. Нестерова, разгром учебных заведений, в том числе и Московской консерватории, которая даже была лишена своего названия и называлась «Высшей музыкальной школой имени Феликса Кона». Кто такой был Феликс Кон, теперь, пожалуй, редко кто и знает <...>... Известно также, что дочь этого Ф. Кона — литературный критик Елена Усиевич — была одним из палачей замечательного поэта Павла Вас<ильева>, буквально преследовавшая его самой злостной клеветой в советской печати. Это было в годы, когда Бух<арин> в своей официальной государственной речи на I съезде писателей короновал на Русское поэтическое царство Багрицкого, Пастернака и Сельвинского[10]... Судьба Васильева была ужасной — в 27 лет он был расстрелян. Тогда же погибли Н. Клюев, Б. Корнилов и многие другие представители русской литературы...

Все было взаимосвязано, истребление русской культуры шло параллельно с повсеместным разрушением и грабежом православных церквей, повальным истреблением духовенства и крестьянства, которое было стихийным хранителем Христианской веры — потому-то истреблялось с такой беспощадностью... Тут дело идет о настоящем, подлинном геноциде русского народа, потерявшего за годы «революции» (которая все еще продолжается до тех пор, пока русский народ, давно уже лишенный своей земли, превращенный в наемных ландскнехтов С<оветской> власти, завоевывает мир для торжества своих владык)...[11]

* * *

На «труде» Паисова стоят штамп и печать института, подписи его директора Котовской (компетенция которой в вопросах музыки мне совершенно неизвестна), а также руководителя сектора русской музыки Изр. Вл. Нестьева.

О последнем хочу сказать несколько слов. Изучение русской музыки в СССР поставлено столь вопиюще, столь безобразно, что об этом надо бы говорить

совершенно отдельно и в масштабе государственном. (Хотя я уверен, что само Государство это и делает!)

Интересы И. В. Нестьева, талантливого и эрудированного музыканта, далеки от понимания действительных проблем и действительного положения с изучением русской музыки в СССР. Его занимают вопросы, связанные с искусством нашего века, искусством русского модерна, современного авангарда, которое теперь насаждается у нас в стране в качестве государственного искусства, которому создан режим наибольшего благоприятствования. Какие-либо творческие дискуссии, разговоры? Какая чепуха! Насаждение подобного искусства, бесстыдная реклама его адептов стали открыто политической, государственной акцией.

И это называется «перестройкой»? Увы! Все это известно с Октября 1917 года и в разных вариациях существовало и существует более 70 лет. Нет никакой разницы — «при ком» этот государственный бандитизм творился: при Л<енине>, Тр<оцком>, Бух<арине>, Ст<алине>, Б<режневе> или Г<орбачеве>.

Государственный террор — он и есть террор. Он является патентом С<оветской> власти, единственным способом ее высокомерного существования. Русские давно уже стали колониальным народом, удел которого — скорое исчезновение с арены мировой истории и гибель. Именно к этому ведет дело нынешнее руководство. Происходит подмена Русской культуры культурным суррогатом. <...> Этот музыкальный суррогат производится в ужасающей массе, на его воспроизводство работают учебные заведения, начиная от музыкальных школ и кончая многочисленными консерваториями в столицах и крупных городах РСФСР.

Посмотрите, в каких условиях жили последние великие музыканты России: С. Прокофьев, Н. Мясковский и Вл. Щербачев? Они всегда были в тени, на втором плане. <...>

* * *

Никто не застрахован от оскорбления. Кто задает тон в музыкальных организациях? *Ленинград*: Петров — диктатор некогда великого музыкального города, Утешев, Баскин, Фалик[12], Пригожин, Успенский. Где ценности, созданные ими? Талантливые музыканты — Гаврилин, Слонимский — не представлены в секретариате.

* * *

Взгляд Паисова на творчество крупнейшего русского композитора наших дней — безнадежно устарел. Это взгляд педанта, ремесленника-теоретика, научно анализирующего музыкальную материю и совершенно неспособного проникнуть в дух и смысл творчества. <...>

Подобный труд — сознательно принижает творчество композитора. Не имея собственных мыслей, П<аисов> пользуется часто чужими соображениями, как правило, снижая тон разговора.

Он исповедует ту идею, что хоровое творчество — это периферия искусства, так сказать, «провинциальная глубинка». Тогда как именно в хоровом творчестве за последние годы проявились ценнейшие тенденции: интерес к высокой духовности, пристальное внимание к национальным истокам русской культуры, поиски выразительной, современной музыкальной речи в противовес «стереотипному», заемному, безликому интонационному языку, превращающему русский музыкальный язык в жаргон. <...>

* * *

Та художественная политика, которую проводят идеологи *Партии и Государства* Я<ковлев> и Г<орбачев>. Душа перестройки и ее материальная часть, которая, как известно, вполне может быть заменена, тогда как душу заменить — невозможно. <...> Все русское принижено и принижается, ведется «охота за людьми». Каждый из *известных людей,* будь то литератор, художник, государственный деятель или музыкант, чувствует себя «на мушке» и ждет, когда наведенное на него оружие выстрелит.

Обаятельный г-н... чья улыбка всегда наготове и объятия раскрыты для любого беженца, изрыгающего клевету на нашу несчастную, закабаленную Родину. Они возвращаются сюда в нашу рабскую страну на правах хозяев. А собственная, подлинная и немногочисленная интеллигенция, чудом сохранившаяся после семидесяти лет советского террора, живет на «мушке» под прицелом журнальных и газетных бандитов, в чьи руки отдана печать страны и все средства массовой пропаганды, направленной на одурение, оглупление народа, особенно молодого поколения, кому усердно внушается вопиющая ложь под видом правды и истории.

Это не жизнь, а «Ночь на Лысой горе» — шабаш зла, лжи, вероломства и всяческой низости. Все это происходит на фоне кровопускания, кровопролития пока еще скромных масштабов, но имеющий глаза да видит: в любой момент может политься большая кровь, за этим дело не станет!

Россия — их вотчина. Крупнейший русский писатель, чье творчество снискало уважение всего мира, находится в изгнании[13]. Любой прощелыга, бросивший в тяжкие годы нашу страну, — желанный гость правительства.

* * *

Великий писатель, человек великой судьбы, проповедующий правду, любовь к людям, наконец, Христианское сознание, мир и добро, изгнан из нашей страны. А правду и мораль проповедует Доктор Сахаров — изобретатель чудовищной водородной бомбы. Он представляет теперь правительство нашей страны. Что может быть хуже? Это все равно, как гений Франции представлял бы не Виктор Гюго, а доктор Гильотен — изобретатель революционной машины для отрубания голов. Ибо отрубание голов — это главное дело всякой революции.

* * *

Мусоргского более всего можно назвать чисто русским *реалистом.* В его творчестве есть важная и глубокая сторона, доступная лишь просвещенным русским православным людям. Влияние романтизма (Берлиоз, Лист, Шуман) было очень сильным. Но Мусоргский не подходит под мерки Европейской музыкальной истории. Он не «классик» и не «романтик», хотя высоко ценил и любил культуру Европы.

Духовная высота и искренняя религиозность в творчестве — реализм в высшем смысле.

* * *

Ошибочно думать, что, например, писатели, сочинявшие лживую литературу до определенного периода времени, вдруг одумались и стали писать сплошь правду и непреложные истины. Это, конечно, очень льстит инициаторам политических мероприятий, но это далеко от истины. Те, кто лгал всю жизнь (или, во всяком случае, бóльшую ее часть), продолжают лгать, только делают это по-новому, в духе новых государственных требований. Так было и раньше, и всегда. Правда в искусстве остается по-прежнему труднодоступным явлением. Непомерное возвеличивание кумиров сродни их яростному посрамлению. Особенно усердствуют в ниспровержении кумиров те, кто перед ними наиболее пресмыкался.

* * *

Бывшая *русская* земля, собственность на которую отнята у народа, стала предметом торговли. Она, вместе со своими недрами, своими полезными ископаемыми, т. е. драгоценностями, со всем, что на ней растет, живет, стала предметом торговли и пущена правительством «с молотка» по дешевке.

Паисов

чистый современный теоретик, т. е. формальный аналитик. Сущность, предмет искусства им не рассматриваются вообще. Музыка видится лишь с материальной стороны. Такой подход является неперспективным, особенно при рассмотрении духовной русской хоровой музыки, сущность которой заключена прежде всего *в* содержании, во взаимоотношении *музыки и слова,* их тесном единстве, в интонационной, мелодической выразительности, проанализировать которую очень и очень сложно, ибо *мелодика* не принадлежит к специально рассматриваемым элементам искусства. Такова теоретическая установка современной немецкой школы (выродившейся), которой уже давно и механически следует советское музыкознание. Русская же мысль о музыке — утрачена, а вернее сказать, уничтожена.

Тетрадь 1991

10 янв<аря> 1991 г<ода>

Третий день Святок. У нас в гостях И. Б. Роднянская, В. С. и Татьяна Евгеньевна Непомнящие. Чудесный, тихий Рождественский вечер, хорошая, содержательная беседа, легкий, свободный, спокойный тон. Славные люди.

Под конец вечера пришел Алик, сидел, молчал как камень часа полтора. Поведение его странное, что он думает, о чем думает, совершенно невозможно определить, понять. Иногда думаю: здоров ли он? Или он просто глуп и испорчен лживостью. Очень это все грустно. Мешает жить даже[1].

11 янв<аря>

Пластинки — о переиздании пластинки В. Непомнящего «Пушкин»[2]. Прив <езти?> и свои пласт<инки>.

М. В. Краснов[3]

Дать свои соображения по вопросам русск<ой> хор<овой> культ<уры>. (Руководство хорами, кого рекомендовать, как готовить руководителей (конкурс?) Укрепление хоров (состав). Система руководства и проч. (Ставки!)[4]

Хор Лавры, о. Матфей, его телефон, нужна встреча. Нов<ые> сочинения[5].

Ценник (музыкальный)[6].

Ив<ан> Серг<еевич> Вишневский[1]. Есенинск<ие> хоры *показать М. В. Краснову*, звонить ему.

Ал<ексей> Н<иколаевич> Захаров – 3 песни Есенина тенор (с орк<естром>) с ф-но[8]. *Найти ноты* — поиграть М. В. Краснову.

* * *

1) Статья о Веселове[9].
2) Русская муз<ыкальная> (хор<овая>) культура и ее судьба.

* * *

ВААП (обсудить все вопросы правовые и т. д.). (Обговорить все с юристом.) Оплата, % валюты.

* * *

Валерий Евгеньевич Санков, пресс-бюро Мин<истерства> культ<уры> СССР.

Статья о положении дел в хоровом искусстве России (все вопросы)[10].

12 января. Три образа Богородицы[11]

«Не имамы иныя помощи» и т. д. Икона — «Всех скорбящих» Радости [или «Казанская»]

«Всепетая Мати»

«Достойно есть»

15 янв<аря> Завтра 16-го

[Поехать к Панченко Владимиру Всеволодовичу][12] Неглинная 15 Госконцерт

[Раутио][13]

[Письмо А. С. Дзасохову М. В. Краснов][14]

[Вечером Б. Чайковский]

[Советы по вопросам авторского права Марина Дозорцева (из Союза композ<иторов>)]

Музей Рублева. *Войти в Попечительский совет.*

Ольга Евгеньевна (?) Павловская[15]

Лариса Михайлова. Автора для интервью в газету.

Очень важное

Се жених грядет...[16]

Все — на полтона выше в ре-мажор.

После затакта ввести голос 2-го тенора с ноты *ля* в малой октаве (педальный).

Альт соло (в середине) «да не смерти предана будещи».

Далее хор оставить *ppp* (три *piano).* Тенор соло сделать за сценой, *поющий издали.*

Конец «Свят, свят, свят еси Боже весь» хор — а заключение *ppp* (полхора).

* * *

Великие Русские хоровые музыканты, деятели недавнего прошлого: Смоленский, Николай Михайлович Данилин, Михаил Георгиевич Климов, А. В. Свешников, А. А. Юрлов. Деятельность каждого из них обозначила эпоху в развитии русской хоровой музыки. В тяжких условиях, под гнетом правящего воинствующего марксизма, фундаментом которого было воинствующее Антихристианство, они делали все, что было в их силах для того, чтобы не дать погибнуть русскому (профессиональному) хоровому искусству (в особенности духовной музыке), пользовались первой же возможностью показать его высокие художественные возможности[17].

* * *

Р. С. Леденев — хороший человек, благородный и честный, но несколько всеядный.<...>

Записанное о Р. С. Леденеве *не совсем верно сформулировано.* Речь идет о его «всетерпимости» (даже к заведомо дурным явлениям). «Неразборчивая доброта», это, кажется, *верно.*

20 июня

Дело с ВААП. Данелия на среду.

Материалы в Кембридж[18]. Н. Петр. Бродянская. Проверить перевод анкеты. Подписать оба письма. Отослать деньги (295 $) через банк с 1-м письмом.

Предварившия утро[19]

Ангел=микрофон=альт

О критике и гласности

Человек, производящий некоторые ценности, чаще всего бережет свое имя.

Он бережет сознательно, а чаще всего даже инстинктивно, свое творчество, т. е. то, что он произвел как художник — лучшую часть своей души, лучшую часть самого себя. Художник, в сущности, беззащитен (чаще всего), за исключением людей бойцовского темперамента, новаторов, революционеров или, наоборот, консервативно настроенных деятелей искусства, традиционалистов, сторонников эволюционного развития жизни и творчества как одного из ее проявлений.

Художник редко ввязывается в борьбу, за исключением людей, имеющих борьбу главной идеей, пронизывающей творчество их, в первую даже очередь. Художник же инстинктивно бережет свое доброе имя, если оно у него есть благодаря талантливости его сочинений.

Так называемый критик редко имеет доброе имя. Подобные люди, разумеется, есть, хотя полемика дурно, в общем, отзывается на глубине творчества.

Но современная «гласность» и ее исполинские размеры всякого ниспровержения всех и вся — фактически духовная (или «бездуховная»?) революция.

Человек, у которого нет никакого доброго имени, — он свободен от заботы о том, что он произвел, сотворил. И критик, иной раз «нанятой», таких мне приходилось в жизни читать великое множество раз.

Газеты «абонируют», приглашают на гастроль, когда есть необходимость облаять, оскорбить заведомо порядочного, честного, а иной раз и выдающегося человека.

Что взять с такого «критика»?

Да — нечего! Да ничего не возьмешь. Нет ни совести, ни доброго имени. В большинстве своем это нанятые люди, которым не откажешь в знаках и регалиях.

Наводнив художественный мир, они составили касту «неприкасаемых». Иные боятся к ним прикоснуться — террор этих людей ужасен, дело доходит до прямого уничтожения.

Союзы композ<иторов> состоят из никчемных людей, неспособных к полезному делу, живущих паразитической жизнью и живущих припеваючи.

Весь этот мир дармоедов — зловредная опухоль *на жизни.* Они владеют своими журналами и газетами, где пишут, что им угодно. Это советские сверхчеловеки.<...>

Кающиеся Разбойники

Тяжкое впечатление производит лицезрение многолетних партийных властителей страны, Государства и партии, недавних членов Политбюро, ныне стоящих со свечой на публичном молебствии. Кого может обмануть этот бесстыдный маскарад, он позорит и Церковь. Люди без каких-либо принципов, безо всякого подобия совести, голое честолюбие и властолюбие.

Я могу понять заблуждение, иди — покайся. Вчера он держал в руке партийную нагайку или наган, сегодня — свечу, завтра он отдаст приказ уничтожить страну: свою или чужую, ему все равно. Честолюбивый глупец способен на все, он может спалить Рим, отсечь голову кому угодно: своему приятелю [или великому человеку], священнику.

У него нет ничего своего, его потребности: жрать и командовать. Для удовлетворения этих страстей он способен сделать что угодно. Такой человек не имеет ни ума, ни воли, он не произнес ни одного серьезного слова.

Это кукла, надутая дурным воздухом. Игрушка, марионетка в руках всемирных палачей, уничтожающих целые народы и, прежде всего, русский народ.

* * *

Разговоры о России, о Санкт-Петербурге — это чудовищный обман русских людей, которым хотят сменить лишь форму *рабства,* не более. Нас ждет большая беда. За свою бесценную землю, залитую кровью наших предков, народ получит соевую похлебку и американскую консервированную тушенку. Нового русского «Дядю Тома» надо подкормить, чтобы он получше работал. Продают людей, торгуют женщинами (рынок невольниц).<...>

Общество — тот же Человек, ведь оно состоит из людей. Как отдельный человек может быть болен, возбужден, надломлен в своей психике или здоров, нормален в своих поступках и т. д., так и целый народ или общество может проявлять нравственное здоровье.

Опытный и умелый нравственно здоровый врач для исцеления больного пользуется разумными способами лечения. Точно так же врач неумелый, по незнанию, а хуже того — умелый, но злой и корыстный, имеющий свои интересы, сознательно губит дело, вызывает постоянное, систематическое раздражение,

вызывает злобу, сеет в неимоверном количестве плевелы лжи, которой, кажется, нет уже предела. Даже подобие правды начинено ложью.

От нее нет спасения. Она преподносится в неисчислимых количествах в средствах массовой *информации.* Но это уже не *информация*, т. е. достоверное изложение некоторых фактов, событий и др. Вместо этого мы слышим злобную политическую пропаганду, которой занимаются люди, нанятые для этой цели. Как попугаи, они с увлечением повторяют, «тиражируют» то, что им пишут те, кто нанял их. Спрос с них невелик, через некоторое время тут будут другие. Сами эти люди являются гигантскими рупорами лжи.

Практически целыми страницами, систематическими передачами и каналами владеют несколько людей, например: «Взгляд», «Браво». Расистские вкусы и симпатии. Вы не увидите здесь достойного, приличного человека. Неимоверное богатство русской культуры обращено в якобы ненужный хлам.

Систематически просвещает нас литературный критик Лакшин, театровед Н. Крымова. Это люди специфического типа и образа мышления. Они заряжены ненавистью *к..<далее неразборчиво.* — А. Б.>

Откуда они взялись за последнее столетие, по чьей команде они наводнили нашу страну и завладели всеми «узлами» жизни — властью, прессой, торговлей, искусством, к которому они абсолютно бездарны, неспособны произвести...<...>

Хозяева Мира, а они — *есть,* и не надо кричать о «демократических свободах». Всему миру известно, что демократическая Америка является суперколониальной державой, кровью и деньгами устанавливающей мировое Господство, не останавливаясь перед истреблением целых народов. В этом смысле новейшая история наследует традиции древней Иудеи, пример чему был Подан Октябрьским переворотом.

* * *

Новосибирск<ий> кам<ерный> хор, дирижер Игорь Викторович Юдин[20].

* * *

22 авг<уста>. Жуткие, мрачные события последних дней, потрясающие, кроме прочего, чудовищным скудоумием, какой-то фантастической легкомысленностью. Люди — по ту сторону добра и зла (но, может быть, и не все, правда). Неустойчивость жизни ужасающая, речи — полнейшая безграмотность, явление «шпаны» стало всеобщим: в семье, на работе, среди так называемой «интеллигенции», в политической жизни, в искусстве, которое все заражено шпанскостью, и даже в церкви это есть вроде Варлаама на митинге[21].

* * *

Идет скоропалительное создание класса паразитов Смысл, сама идея их существования: борьба за власть над другими, над всеми, среди которых они

находятся, за власть путем вооруженной силы, силы денег, золота, коварства и обмана; доказательство любым способом того, что они всегда правы, что бы они ни говорили, что бы ни доказывали или кричали в виде лозунгов, всегда лживых, ибо в основе их существования лежит одна и та же идея. Неспособные к созидательному труду, ничтожные в творческом отношении, они способны лишь уничтожать, разрушать.

* * *

Я и вся моя семья глубоко потрясены событиями последних дней и сильно переживаем за Вашу судьбу[22]. Вы возбудили надежды у многих людей, но особенно эти надежды у нас — русских. Мы так устали и измучились, существуя под чужой рукой. Я говорю это, прожив на свете много лет.

Мы достойны лучшей участи и особенно устали от бесконечного унижения своей нации, хотя я сам отчетливо вижу ее недостатки: проистекающее от отчаяния безумное легковерие, вялость ума, отсутствие всякой морали. Но вдруг выявился — и где? – на вершине пирамиды власти человек добрых побуждений. Это поистине чудо.

* * *

Русские революции и войны нашего века были не так уж и бесполезны для иных людей и *иных народов.* «Благодетель» нищей России — г-н Хаммер (и многие другие) — сколотил чуть ли не миллиардное состояние, вывозя драгоценности (золото и серебро) целыми железнодорожными составами в обмен на оружие, необходимое большевикам для победы в Гражданской войне и закабаления сбитого с толку народа.

Они посадили его, этот народ, на железную цепь, бесконечно унижая его, третируя, истребляя его святыни, его веру Православную, его культуру, а главное — сам этот народ, который служил своей безликой массой своим палачам и тиранам, кровью своею питая их чудовищную, беспощадную власть.

Падение России — как смерть Христа, убитого римлянами и евреями на наших глазах. Теперь эти собаки делят его тело и одежды. Кроят карту мира.

Демократия

Итак, Демократия — т. е. власть демоса — народная власть.

В который раз, господа, она возглашается? За свою жизнь я слышу ее беспрерывно, безостановочно, неумолимо, каждый раз она подразумевает как будто бы разное, а в самом деле абсолютно одинаковое. Прежде всего — единообразие и диктаторскую неумолимость. Только *демократия* и ничего более. Кто же доказал, что она — *единственный* выход из создавшегося тупика, главное — единственный и притом знаемый безошибочно вождями, а главное — возглашателями-пропагандистами.

Демократия и ничего более. Любая другая точка зрения — подозрительна, враждебна, отрицается, подлежит громкому посрамлению, *искоренению*, уничтожению. Сколько людей за эти годы, высказывавшие хоть какое-либо сомнение в абсолютной верности избранного пути, изгоняются из политической и из общественной жизни, сходят на нет, да просто ли изгоняются? За судьбой их интересно было бы последить. Какова она есть или будет — эта судьба?

Открытые работники служб ЦРУ, вроде дикторов по TV, состоящие в услужении пропагандистской <машины?>, построенной по типу откровенно фашистскому — желанные гости, перешли на работу в радио и TV бывшего Советского Союза, а ныне неизвестной страны, не имеющей *опять* даже названия, кроме аббревиатуры РСФСР, которая в дни моего детства расшифровывалась: «Ребята, смотрите — Федька сопли распустил». И теперь налицо правящая неумолимая диктатура, пока, кажется, без массовых расстрелов, но это ведь только пока. За этим дело не станет.

Все те же люди, доканчивающие разгром великой Русской империи и уничтожение Русского народа (а это их главная цель — истребить русскую нацию, перебить ее, перестрелять, рассеять по свету). Все это совершается под крики со всех сторон «анти». Приветливые крики, ибо <враг> все тот же самый, что был и в начале века, и во время Октябрьского переворота, в эпоху истребления крестьянства, и в эпоху спровоцированной и запланированной ими же войны с Германией, в которой у Русского народа была безысходная, безвыигрышная позиция, одинаково [трагическая].

* * *

Главной пружиной перестройки становится делец, капиталист, приобретатель, биржевой маклер, Чичиков... со своей таинственной шкатулкой — Сатанинская фигура, исчадие ада в сущности. Гоголь все это почувствовал и ужаснулся.

Достоевский же придал этому явлению вполне конкретные черты: «Настоящий хозяин в Европе — жид и его банк» («Записки писателя»)[23]. С той поры это гибельное для мира явление выявилось в очевидности. Оно приобрело уже территориально-государственные черты и нависло над миром в образе новоявленного Иуды: в одной руке (левой) — звенящий кошель с тридцатью серебрениками, в другой руке — ядерная бомба.

* * *

В 1991 году исполнилось 170 лет со дня рождения и 110 лет со дня кончины Ф. М. Достоевского. О его значении говорить много не приходится. Преследуемый русскими прогрессистами (замечу к слову, не всегда русскими), сторонниками прогресса, улюлюкающими ему при жизни, участник и действующее лицо общественно-литературной борьбы, занимавший в ней крайне правое крыло, церковник и монархист, друг Константина Петровича Победоносцева, впоследствии руководителя Синода, кажется, помните, того самого, который «простер над Россией совиные крыла» — эффектно сказано Блоком, мишень

всяческих карикатур, шаржей, литературных «хохм» бульварных остряков, Достоевский сошел в могилу за два месяца до злодейского убийства императора Александра II бесами того времени: С. Перовской, распутной дочерью, производителем бомб Желябовым, метателями поляками Гриневицким, Кибальчичем, Рысаковым, Гесей Гельфман — беременной девицей, собиравшей бомбы.

Эта банда убийц увековечена во всем русском обществе, во всей России (уже гиблой): в названиях улиц, площадей, больниц, школ и т. д. при обязательном изучении всеми русскими детьми ее биографии и исторического подвига. Ибо убийство, само по себе, стало предметом восхищения и подражания, предметом воспитания: герой — сын, предающий отца (кинофильм знаменитого Эйзенштейна), стихотворение Симонова «Убей немца!».

Стихотворения чекистских поэтов — Михаила Светлова (Шейнкмана), «Красный судья Горба» Михаила Голодного (Эпштейна)[24], осуждающий на смерть всех, кто предстает перед его красным столом, в том числе и родного брата, что особенно поощрялось вождями и руководителями. В основе этого супертеррора лежали не только классовые интересы. Да и о каких «классовостях» у Зиновьева, Троцкого, Каменева, Свердлова можно говорить?

Несомненно — в основе геноцида, истребления христианских (главным образом) народов лежали мотивы Религиозного подвига, завоевания земли, истребления иных, иноверных племен, борьба с иноверцами-христианами. Никакими классовыми признаками нельзя объяснить неслыханные за последние 2000 лет казни: дворян, купечества, фабрикантов, помещиков, высокого духовенства и простых монахов, рабочих и десятков миллионов крестьян, солдат и матросов, генералов и офицерского корпуса, армии и флота. Истреблялись не сословия, а народы. И если бы не нужен был рабский слой для рабского труда, были бы истреблены все русские до единого человека, за исключением немногих, связанных семейным родством с ними, и то — строго по выбору.

Бесовский шабаш по Достоевскому, вечер (в присутствии начальства) его памяти. Выступления «писателей» Карякина, Адамовича, Евтушенко. <...>

Музыкальные деятели

Разница между авангардистами-атеистами типа Денисова-Булеза и многими другими. Русские, французы, итальянцы и т. д. Это не воинственные, не воинствующие антихристиане. Их злоба (легендарная, как пишут дружественные им критики, <например> Голеа) вызвана стремлением удовлетворить свое болезненно разбухшее честолюбие, ниспровергнуть все и всех, их главный двигатель – честолюбие. Они сводят музыку к сумме математических приемов, комбинаций; они отлично знают музыкальную литературу, начитанные, образованные люди. Материалисты — некоторые из них пришли в музыку из математики. Но это не идейная ненависть, отрицающая христианскую веру,

христианское искусство, все последние 2000 лет человеческой истории. Искусство как способ передачи душевного движения, что так характерно именно для Христианской идеи, Христианской культуры. <...>

* * *

Целые отрасли искусства уничтожались и уничтожаются, ставятся под контроль людей, открыто враждебных нашей национальной природе. Для того чтобы стать писателем, надо не просто знать русский язык (что не так часто встречается среди так называемых литераторов), но писатель, и особенно поэт, должен *чувствовать природу языка,* его *тайны,* его коренные свойства, его глубокий смысл и, наконец, его музыкальную природу. Именно в этом — таинственность поэтического дарования.

Это все надо развить.

Книжность, начитанность — дело, конечно, хорошее, но безкорневое. Беспочвенное искусство — это еще не искусство. *Книжное,* фарисейское — ему противостоит жизненное, природное, почвенное искусство. Образованность, конечно, — хорошая вещь, но гениальность — первороднее, предпочтительнее. Разумеется, и гению нужна культура, она дает широту взгляда, лоск и шлифовку дарованию, но само дарование дается от природы, от Бога.

* * *

Слепота государственных людей, движимых, главным образом, желанием играть роль в истории — *и только!* Они губят <...> целые народы стираются с лица земли.

* * *

Дор<огой>...

Истекшая половина года была для меня весьма трудной обилием накопленных неприятностей и неурядиц, недомоганиями и пр.

Вот эти несколько месяцев собирался написать Вам письмо, да это трудно сделать мне, не привыкшему изъясняться на бумаге. Хотелось бы сказать немногими м. б. словами многое, существеннейшее для меня. Среди общих невзгод, у каждого из нас выявились и частные, их — много.

Не могу даже Вам сказать, что за впечатление я испытал от чтения Вашей замечательной статьи в «Н<овом> Мире». Сказать по правде, я познакомился с ней еще до публикации (благодаря И. Б. Роднянской), но не говорил об этом никому почти, из чувства суеверия. Среди развала и разброда, царящего в жизни, где утрачены, кажется, уже все надежды, кроме надежды на Всемогущего.

Подобной статьи о музыке и музыканте-композиторе мне не приходилось за всю мою жизнь читать. Вместо критики — наклеивание ярлыков.

Предмет исследован, можно сказать, со всех сторон, Ваши собственные впечатления как слушателя и ценителя сливаются с впечатлениями самых

разнообразных других: профессионалов и любителей, объявленных и необъявленных.

С большим интересом я ждал знакомства со статьей, и оно превзошло всякие ожидания. Разговоры такого масштаба совершенно исчезли из музыкального обихода. Я это говорю вполне основательно. Скудость музыкальной среды ужасающа, Вы не можете себе представить. Увы! Она такова и в Европе, где утеряно теперь все, даже составлявшее ее былую славу. Воцарение голого музыкального материализма привело искусство в тупик, к полному развалу. Буквально на моих глазах разрушалась музыкальная культура Франции. Нисходящая линия от Равеля, Пуленка, Мессиана до нынешних сочинений — пусто звучащих математических формул — очень впечатляет. Еще сравнительно недавно Германия ...<*на этом текст обрывается.* — А. Б.>[25]

* * *

И не нужно валить все на Ст<алина>. Чудовищный, поистине библейский террор начался до его воцарения. И до него действовали библейские палачи, получившие целую, и притом великую, страну на поток и разграбление. Этот поток и разграбление продолжаются и до сего дня.

Часто рассуждают: на кого похож сын грузинского сапожника? Ищут аналогии в образе Ивана Грозного, Петра Великого, Ленина, Сталин — это Ленин сегодня (параллели приводились и художественной литературой, и драматургией, и т. д.). Но он более всего напоминает библейских владык, уничтожавших выборочно целые народы и племена: «хананеев нечестивых», амаликитян (кого еще?) и т. д. И не был он тут первым. Как не вспомнить, например, т. *Зиновьева* (предтечу председателя нынешнего Петросовета, переименовавшего себя в «Мэры»), уничтожившего население Петрограда и заселившего город в значительной части представителями из черты оседлости — своими, верными людьми.

* * *

Швондер и Шариков — эпохальные новые типы, герои Нашей эпохи послереволюционной, увиденные зорким глазом Михаила Булгакова, человека, наделенного не только литературным даром, но и большим умом. В руки этих героев попала Россия, с которой они обошлись беспощадно и жестоко, в конце концов окончательно ее уничтожив. Первый из них представлял из себя воплощение идеи уничтожения Великой Православной Державы. Второй — воплощение низменности, порождение города, его миазмы: пивные, собачьи клетки. Я помню их с детства по Курску, они существовали в б. ...<*фраза оборвана.* — А. Б.> Моссоветы с их МКХ — все это управлялось уже не русскими. Помню фамилию Цивцивадзе, были и другие, поделившие Россию «Дети Арбата», которых С<талин> сортировал, убирая одних и сажая на их место других.

Это была накипь, гнилостные бациллы, возникавшие в неисчислимом количестве на больном, начавшем уже загнивать теле России. В конце концов эти Шариковы, распространившись повсюду, решили «все поделить».

* * *

В русской литературе, увы — ущербной, «серебряного» (Фраже) века стали процветать *высокомерие и надменность* (Маяковский, Ахматова, Набоков и другие, абсолютно чуждые великой Русской литературе Пушкина, Гоголя, Достоевского, Тургенева, Гончарова). Демоническая гордость Лермонтова не имеет с этой тщеславной позой ничего общего. Здесь налицо безысходный трагизм существования личности, своего рода «обида на Бога» за какую-то свою «недостаточность», «недоделанность», «недоношенность»: «Недоносок» Баратынского, Недотыкомка Ф. Сологуба.

* * *

«Шпана» — словцо Як<овлева> — есть род самокритики. Кому, как не ему, знать эту среду до тонкости, он один из ярких представителей этой категории.

* * *

В течение 6—7 лет воспитывается агрессивное поколение здоровых, но слепых, послушных молодых людей, готовых на все, знающих ложь и зло, выдаваемые им за правду, добро и истину.

Так было в самом начале 30-х годов. Я сам принадлежал к людям этого возраста. Мне стоило огромного труда и великих усилий найти в себе волю противостоять этому. Мне помогло занятие чтением, искусствами, особенно, конечно, музыкой, которой я тогда самозабвенно увлекся.

Из этих молодых людей сформировалась Ст<алинская> гвардия, заполнившая структуры партии, особенно же секретных служб и т. д.

Сейчас я вижу то же самое.

* * *

Человек, *увлеченный идеей оздоровления жизни,* он изменился на глазах. Но не это нужно, к сожалению, тем, кто направляет мировую жизнь, во всяком случае ее главное, стержневое течение — «стрежень». Здесь налицо – самая злобная из деспотий, генетически рабовладельческая. Таково [само] их духовное миросозерцание. Мир завещан им от Бога — в рабстве.

* * *

Видел по TV: немец — отсидел *36 лет,* пожизненное заключение в одиночной камере. Выдержка — однако! Его слова во время свидания (с адвокатом, кажется, или начальством тюремным — в Польше): «Я получил персональную ложу и могу

наблюдать мировой спектакль». Слова пастору (перед смертью) о себе: «Я хотел изменить мир, но потерпел неудачу».

9 или 10 октября

* * *

Чудовищные передачи о певцах «Битлз». Исчадия ада. Они помогают держать мир в рабстве. Сгнившие на корню молодые поколения, теперь это пришло к нам. Гибнут не только поколения, гибнут целые народы. Железная организация зла, держащая в руках страны и континенты[26].

* * *

Люди у власти, не имеющие никакой власти, шурупы со свинченной резьбой, ни к чему не пригодные. Существуют для видимости. Тяжелые, опаснейшие времена впереди. Не знаешь, что и делать! Работа кажется бессмысленной, ненужной, никчемной. Между тем волчок может закрутиться в обратную сторону. Но мир, кажется, уже необратимо катится в пропасть.

* * *

Гришка Кутерьма — человек «ни к селу ни к городу» — предатель, указавший захватчикам путь в родной Китеж-град. Образ страшный, выявившийся в искусстве 20-го века. Это гигантская аналогия «босякам» Горького, будущим эсдекам типа Ленина или Бухарина.

Эти люди готовы служить кому угодно. Лишенные родного дома, семьи, а главное — земли, они продаются и покупаются.

«Кто дал меду корец, стал родной нам отец, кто дал каши котел, тот за князя сошел». В наше время таких людей стало великое множество и тон здесь задают государственные люди, получающие за продажу целых народов миллионные суммы, а если надо — и миллиардные, под видом авторского гонорара за их «книги», сочиняемые услужливыми «авторами».

Страна и народы, ее издревле населяющие, проданы с потрохами навечно купцу, владеющему несчастной страной, беззастенчиво грабящему нас и безжалостно истребляющему всех нас.

Издаваемые во всех странах «мемуары» госдеятелей, лживые насквозь, сочинены нанятыми <...> авторами, носящими в насмешку фамилии замечательных русских людей, а подчас и великих, являются формой взятки <*фраза не закончена.* — А. Б.>

* * *

Мы живем в эпоху мировых конфликтов, носящих прежде всего религиозный характер, во вторую очередь — национальный и, менее всего, характер социальный. Именно такой и была прежде всего Октябрьская революция, Октябрьский переворот. Он проходил под знаком истребительной борьбы против Христианства

и, в первую очередь, Православного Христианства. Истребилось уже в наши дни окончательно православное государство, почти весь православный народ, главным образом, русские. Любопытно, что это слово нынешние враги нашего народа <*фраза не закончена.* — А. Б.>

* * *

Слепые, безграмотные люди, а еще хуже — малограмотные, воображающие себя образованными и культурными. *Образование* как таковое абсолютно отсутствует в Советском Союзе как идея, как способ совершенствования человеческой природы. Ибо оно оторвано от самого фундамента всей культуры последних 2000 лет, от христианского миросозерцания. Бескрылый, тупой, примитивный как мертвое одноклеточное марксистский <...> материализм (от Спинозы – прямая дорога к современности) не может считаться никаким учением, он лишь руководство к террористической деятельности.

* * *

Некто Гефтер, выступающий по TV с лекциями, — это новый вид антихристианского террора, пришедший на смену террору Губельмана-Ярославского, Троцкого-Бронштейна, Кольцова-Фридлянда. <...>

* * *

Полная *растерянность* русских, *расчлененность* их на части, на крошечные партии с ничтожными, якобы социальными программами, в то время как им противостоят большие, цельно-устремленные коллективы, объединенные не только своей национальной принадлежностью, но и символами своего религиозного верования.

Я не говорю уже о солидарном, слитном, спаянном, по-военному организованном еврейской диаспорой национальном ядре — государстве, обладающем атомным арсеналом, разведкой «Моссад», ныне блестяще разгромившей, вместе с ЦРУ, наше военное устройство, нашу государственную безопасность.

30 октября

Почему-то вспоминается (и часто) 1933 год, поджог Рейхстага[27], знаменитый Ван-дер Люббе и все последующее, что из этого вышло: судебный процесс в Лейпциге, Димитров (огнеупорный), Попов и Танев (все — болгары) — крепкие люди. Последние двое, впрочем, быстро погибли в Ст<алинских> лагерях (много знали). Немец Тортлер — соперник Тельмана — раскололся на суде, подпортил дело немного. Поджог и процесс — начало истребления немецкой коммунистической партии.

Коммерческие магазины

Масло сливочное (посредственное) — 80 р. кило, сыр (говенный) — 120, колбаса — 162 р. кило.

Радости перестройки — потеряна Россия, прекратилась ее история, потеряна Русская земля, потерян (и это — главное!) *народ русский.* Русских в стране как будто бы и вовсе нет. Татары населяют Татарстан, узбеки — Узбекистан, таджики — Таджикистан, черкесы — Черкесию, грузины — Грузию, латыши — Латвию. Русский же народ, давший свое имя (Россы) стране, ныне уравнен в правах по названию: все — Россияне. Но *россияне* — это не национальность, это всего лишь знак проживания в определенном месте.

Таким образом, народ наш, уже во второй раз в нашем столетии, лишен национального признака. В первый раз это было после Октябрьского переворота, ныне отвергаемого теми, кто на деле совершил его вновь, выполняя замысел уничтожения России как Государства и истребления нас как нации, целиком. И выродившиеся *русские* поощряют самоистребление в своей тупости, низости и слепоте.

* * *

Торговля прекрасными картинами из музеев (Эрмитажа и др.). Ну и что? Жалко ли? Гордиться этими картинами как-то глупо. Ведь они — куплены (или захвачены силой), а теперь их покупают те, кто побогаче. Только и всего. Конечно, существует *гордость коллекционера,* гордость богача, купца, биржевого маклера, ростовщика и т. д.

Иное дело — гордость созидателя, творца, художника. И в этом смысле сознание своей одноплеменности с Гением может быть предметом гордости — дескать, знай наших! Не скажу, чтобы такая гордость (как и всякая гордыня вообще) сильно украшала человека, но в ней нет ничего плохого. Есть уважение к таланту и труду, уважение к своему народу, наконец. Беззавистное, благородное чувство.

Поэтому Русский музей и Третьяковская галерея, церкви и часовни деревянные и каменные, золотые маковки куполов, дивная колокольная музыка, несравненные русские хоры, поющие православные гимны и народные старинные песни, все это — *свое, первородное, Русское <фраза не завершена.* — А. Б.>

* * *

В Мадриде — конференция по поводу непрерывных беспорядков на Ближнем Востоке[28]... Ее смысл и дух говорит о том, что *Война* (а она — Единая — уже идет во всем мире) имеет глубочайший религиозный смысл. Потревожен Родовой Пуп Земли, мистический, жизнедающий Орган, захвачен Иерусалим, священный город человечества или, по крайней мере, — половины его. Дело это, думается, Бог знает какое опасное. Оно отзовется повсюду и отзывается уже, в том числе и у нас.

О продажности

Она достигла за это столетие размеров общего бедствия. За деньги люди готовы на все. Деньги — Кумир, Божество. Мнится, что над миром во весь рост возвышается какой-то гигантский ИУДА, потрясающий своим кошельком с тридцатью серебрениками. Утеряно всякое чувство стыда, всякое (самое даже малое) чувство уважения к своей стране и народу. Наоборот — поощряется всяческая продажность.

* * *

5 ноября в 12 часов передача телевизионных новостей. Диктор, или кто иной, восклицает: «Вот и будут работать — ваши фермеры и наши фермеры». Замечу в скобках: сказать «крестьяне» – совсем нельзя (тут продумано все!), тогда речь пойдет о Русских крестьянах. Но главный вопрос именно в том, что надо отнять у *коренных народов их землю,* на которой эти народы взросли, а, прежде всего, русский народ — Душа великой страны. Поэтому, возвращаясь к передаче по TV от 5 ноября в 12 часов дня, приведу слова из нее, обращенные, как видно, к американскому гражданину (какой он нации — я не разобрал): «Ну что же? С Богом! (какой верующий и какой Бог?) Идите и правьте нами!»

Станислав Чекалин. Вот так, знаете ли!

Записал по свежему впечатлению.

5/XI 1991 г.

* * *

Третьего дня видел по TV снятый английскими операторами момент *изловления* (толпою и штурмовиками) бывшего Секретаря московского комитета Партии Прокофьева. Его растерзанный вид, лицо человека, ведомого на казнь. Ужасная сцена, впихнули в машину и кадр закрылся. Большой саван шьется.

* * *

Торговали картинами из музеев, продавали их американским банкирам: Рокфеллеру, Хаммеру, Дюпону, еще кому-то в этом духе.

Сейчас торгуют людьми. В прямом смысле слова, без всякой аллегории. Специальные торговые агенты, под видом конкурсов красоты, собирают женщин (главным образом русских) для морганатических забав людей относительно богатых и среднего достатка. Так это афишируется. Для публичных домов, стриптиза и разнообразного разврата. От русских девиц — отбоя нет! Десятки, сотни охочих продаться. Тургеневские девушки.

Россия медленно зрела до рассвета, а погибает стремительно.

5/XI

* * *

Прослушав большое количество православной церковной музыки, приходишь к мысли, что с ее развитием фактурный элемент, небогатая гармония (но красивая и «сладкая», как мироздание, этого не отнимешь, здесь сказалась Эллада) и различные фигурации, проходящие ноты и пр. занимают основное место. Мелодический же элемент (может быть, личностный, что так характерно для христианской веры, для христианства вообще как смысл Эры) — менее интересен и значителен, а подчас почти вовсе отсутствует. Утрачено значение *Слова,* его сокровенный смысл, который и выражается *интонационно,* а между тем центр тяжести молитвы именно в нем.

* * *

Мы переживаем эпоху *третьей* мировой войны, которая уже почти заканчивается и прошла на наших глазах. Страна уничтожена, разгрызена на части. Все малые (а отчасти и большие) народы получают условную «независимость», безоружные, нищие, малообразованные. Остатки бывшей России будут управляться со стороны — людьми, хорошо нам известными. Русский народ перестает существовать как целое, как нация. И это при том, что имели 6 лет назад относительно боеспособную армию, ядерное оружие, танки, авиацию и ракеты.

Как быстро все произошло. С какой быстротой оказалась завоевана «Великая» держава. Чудны дела твои, Господи.

Начальные деятели перестройки, заработавшие миллионы и миллиарды на этом страшном деле, частично переселились в Америку. Подготовка тотальной войны велась здорово: всеми средствами массовой информации, дипломатией и прочим.

Угодили в «крысоловку».

О новой современной церковно-православной музыке

Ее написано за последние три года — горы. Тома церковных хоров, десятки литургий, всенощных бдений, месс, кантат, реквиемов, стихир, молитв и песнопений. В большинстве случаев это имитация церковной служебной музыки русского православия, большей частью начиная с эпохи Александра III и до почти полного искоренения религии, разрушения церквей, приравненных к тяжелейшему государственному преступлению в эпоху торжества большевизма.

В подавляющем большинстве эта музыка несет на себе следы «фабричного» производства, серийного стандарта, имитирующего стиль и приемы русского православия, главным образом, Московской школы: П. Чайковского, Чеснокова, Рахманинова, Архангельского, отчасти Никольского и других мастеров этого жанра, больших, а подчас и великих мастеров своего дела — несравненных знатоков стиля, церковного канона и обихода. Люди эти были, несомненно, глубоко религиозны, что сообщало их музыке ...<*фраза не закончена.* — А. Б.>

Музыка нужна художественно-творческая — индивидуальная, содержащая в себе хотя бы крупицы гения, хотя бы и самые незначительные, без которых нет искусства, нет творчества. Бог — есть символ творческого духа и его невозможно заменить технической сноровкой и умением, профессионализмом, т. е. эксплуатацией уже ранее найденного. *В искусстве нужен стихийный поиск, вдохновение, озарение,* культура же и национальная школа — суть прилагаемые для того, чтобы создать новое, ценное.

Это толстенные литургии с обязательными фугами, канонами и прочим музыкально-богослужебным инвентарем пышного стиля Русского православия конца XIX — начала XX века.

Место церкви теперь — в народе. Миллионные города (новые!) живут вовсе без признаков Христианской веры, без церквей. Русские населяющие их люди — суть дикари по своему духу, миросозерцанию.

* * *

О Зощенко написать надо большую заметку, совершенно отдельно.

Дмитрий Дмитриевич о нем в тридцатые годы = подарок Зощенко: «Шостаковичу, знаменитому и гениальному современнику». Мнение Зощенко о себе было, как кажется, *исключительно высоким.* Думается, «отсутствие смирения» погубило его. Он слишком тяжело, совершенно открыто и безо всякой хитрости воспринял оскорбительные слова на свой счет.

* * *

Петушиное слово *атеизм* на деле означает дикарство, преступное отношение к человеческой жизни и всякой жизни вообще. Рассадником преступности в духовном смысле служат и средства массовой информации, особенно дикторы TV, открыто призывающие народ к смуте и крови, к убийству, к уничтожению.

Глубокое отвращение и брезгливость вызывает деятельность руководителей TV типа Попцова и Яковлева — гигантские провокаторы, чья деятельность является преступлением против человечества. Иначе я назвать их и не могу.

Вопрос вопросов

Вопрос вопросов — это вопрос о Земле. Жулики большевики именно с него начали свою революцию, Октябрьский переворот, обещая «Землю — крестьянам». Все наши беды заключены в трудности, в неумении, в незнании — как распределить в народе землю.

Между тем в самом названии «Русская земля» заключен ключ к пониманию этой проблемы. Когда говорили предки о русской земле как о народной собственности, имелось в виду, что собственниками земли являются коренные народы страны: русские, мордва, татары Казанские и Крымские, коренные народы всех республик,

немцы Поволжья (вообще — немцы, которых в России принято было поругивать, а они помогли поставить нам армию, *науку*, медицину и многое другое. Русский флот и мореходное дело славны именами Крузенштерна, Беринга, адмирала Шефнера — деда талантливого, прекрасного поэта Вадима Шефнера).

В Ленинграде, где я учился в 30-е годы, моим другом по консерватории, по классам композиции был композитор Сергей Мусселиус, успевший к тому времени окончить химико-технический институт и работавший там преподавателем. Его отец Ричард Владимирович был крупным специалистом по корабельной артиллерии. Это была высокоинтеллигентная (в старом, уже почти утраченном смысле и значении этого слова) семья. Бывать гостем в их доме было истинное удовольствие и притом полезно.

* * *

Мэр Москвы[29]. *Платон Дымба из чеховской «Свадьбы».* «Иностранец греческого звания по кондитерской части».

* * *

Я устал от беспочвенных воплей и сетований по поводу «нецивилизованности» России, «нецивилизованности» русских, главных образом. Странно слышать, когда так говорят соотечественники Менделеева, Гоголя, Склифосовского, геометра Лобачевского, Лермонтова, Тютчева, Есенина, Достоевского, П. Чайковского.

Правда, я говорю о культуре, а не о цивилизации, о Слове о полку Игореве, а не о позолоченном унитазе.

Можно, разумеется, понять эти сетования, нужда ужаснейшая, но ведь нищета на улицах есть всюду, в том числе и в «цивилизованных» державах, отлично живущих без высоких запросов. И не надо обольщаться обилием денежных знаков, их сознательное мельтешение перед глазами тех, кто смотрит TV, родит лишь злобу и раздражение против всех и вся.

Но, как видно, руководитель TV, являющийся и руководителем небольшого (пока) газетного концерна, ведом революционной идеей, запах русской крови, видно, особо сладок.

* * *

«Все границы — это остатки варварства!» — восклицает <...> политический лидер Казахов, и ему не приходит, очевидно, в голову, что эти слова могли бы говорить Варвары, сокрушившие великий Древний Рим.

Ничего не осталось от Варваров. Рим был сокрушен, но даже то немногое, что от него осталось: здания и храмы, триумфальные колонны и праздничные колесницы, гениальные стихотворения (Горация, Катулла, Овидия), скульптурные портреты, обломки водопровода, Аппиева дорога, многое, многое еще и, наконец, само слово — Рим — остается для тех из нас, кто еще живет в соприкосновении с культурой

прошлого и настоящего, той, что создается и теперь в нашей стране, под нашим русским небом...

А варвары... что ж, они и есть варвары, люди утилитарного, «современного» строя мыслей, неспособные ни понять, ни, тем более, создать великое, ни оценить его. Их задача — иная: разрушить Христианство.

Миру угрожает установление «рыночного» строя, рабовладельческих отношений. Его, этот строй, с одной стороны, приблизил Сталинский тип государства, а с другой стороны — нынешний американский тоталитаризм. В этом они сходятся. Вот почему с такой яростью набросились на идеи перестройки бывшие марксисты-сталинисты-сионисты. Но у России есть свои идеи, которые надо стремиться осознать.

Мир необъятно богат возможностями, нации молодые, с живой, незаплесневелой кровью — должны искать пути движения к идеалу развития и совершенствования Человеческой Личности, являющейся отблеском Христа-Бога на Земле. Лагерные, общественные, школьные кормушки, рассадники «Рака»[30], рыночная психология жизни, это уподобления человека — скоту.

30 ноября 1991 г.

Вечерний ежедневный шабаш по TV. Ликующие дикторы Центрального и Российского вещания: «развал Империи», «гибель Империи», смакование «конфликтов», умело направляемых в своем развитии, поддержание постоянно тлеющего огня. Все это для отвлечения мыслей русского человека в сторону, в стороны от того факта, что он, этот русский человек, потерял все: Землю Русскую, завоеванную и освоенную его предками, государственное устройство, всякую защиту себя и своих близких — это народ на грани полного, почти физического уничтожения. Он уже не способен, терроризируемый и уничтожаемый как личность, как человек он содержится на границе голода, которым его все время вдобавок пугают, и не в состоянии ничего *понять под воздействием* титанической силы госпропаганды (радио, TV, газеты, журналы, кино и пр.), находящейся всецело почти в руках известных людей.

Незначительные малочисленные органы печати (несколько газет и журналов, постоянно преследуемых, третируемых, существующих под угрозой ареста) — общественно-политическое гетто для русских не имеет никакого значения для общественной жизни ввиду своей малочисленности, малотиражности и тонет в океане лжи.

* * *

Постоянно торчит в TV-ящике академик Лихачев[31], выступающий против государства с преобладающим религиозным сознанием. Где и когда оно было иным? Между тем Россия, сытостью и достатком которой теперь принято восторгаться, так сказать, отнимая у народа естественную ностальгию по невозвратно прошедшему времени <...>.

* * *

Новый фашизм родил новый *тип войны. Война-истребление,* война-мясорубка, война-бойня почти без всякого риска *для фашистской стороны,* на основе материального, технического превосходства, когда нападающая сторона агрессоров теряет 200 человек, а нация — жертва, обречена на заклание. Воскрешение древних дохристианских идей — религиозного истребления целых народов, приносимых в жертву новым мировым владыкам, злодеям, которых еще не знал мир. По сравнению с Бушем или Шароном и Т<роцкий>, и Сталин, при всей своей беспощадности, кажутся мальчишками, играющими в оловянных солдат.

* * *

Итак, Третья мировая война началась и Советский Союз уже проиграл ее, сдав страну почти без боя, погубив наш русский народ, его вековую историю, которая закончилась так позорно и бесславно. Вечное проклятие апостолам зла и сатанизма и всем их пособникам.

* * *

Для того чтобы завоевать Россию окончательно, надо еще многих из нас просто перебить, как собак, к чему, как видно, идет дело. Но для этого требуется время, которое у них есть, кажется, в избытке. Буш, однако, торопит закруглиться к Новому году, чтобы успеть еще обеспечить победу на новых президентских выборах. Миром владеют мировые разбойники, уничтожающие целые народы. И большие народы, целые православные, инорелигиозные государства.

Гигантская мировая мистификация. Старшие поколения обрекаются на нищету и быструю гибель, молодым приготовлена рабская участь.

* * *

Разговор по TV военного министра Шапошникова, нарушившего присягу «Служу Советскому Союзу» и из рядовых генералов произведенного в фельдмаршалы. В своей беседе с представителем <...> официозной газеты, называемой себя «Независимой» (!) — от кого??? <...>, на вопрос корреспондента о том, каким образом он перешел на сторону врагов Советского Союза (который он обязан был защищать, согласно принятой присяге «Служу Советскому Союзу»), маршал бодро отчеканил: «Понять, в чем дело (т. е. смысл событий) *мне помогла жена»* (это я слышал своими ушами!) и, улыбнувшись (а он улыбается беспрерывно, очевидно, даже подавая команду открыть огонь), добавил: *«Наш человек!»*

Вот так!

О профессии консультанта, общее рассуждение

Когда видишь иных современных «консультантов» при разномасштабных политических деятелях, в памяти возникает образ главного Консультанта, выведенного в известном романе Булгакова («Мастер и Маргарита»). Это — сам Сатана. Домысел гениального человека. Им угадана структура власти: Швондер — Шариков. Противостояние: Ф. Ф. Преображенский — Швондер (безымянный, а ныне — часто и бесфамильный, весь в «псевдониме»). Профессор Персиков — Рокк (тут в фамилии угадана личность будущего суперчекиста — Мерк[32]).

Русский гений — одна из тем Булгакова (также Стравинский, кумир художественной жизни Парижа, ставшего центром русской эмиграции 20-х годов), испытавшего, несомненно, чувство неприязни и отвращения к с<оветской> власти, унижавшей и уничтожавшей все русское: людей, образованное сословие, «интеллигенцию», культуру, религию, православную веру и ее адептов.

Новая поросль художественной интеллигенции изо всех сил, не жалея таланта и фантазии, глумилась над православием, над попами, которых сотнями тысяч, вместе с семьями, истребляли как насекомых. Художественная интеллигенция изо всех сил подсвистывала власть имущим, глумясь над всем русским и получая за это славу и большие дивиденды, деньги и почести — в них не было недостатка.

О Твардовском

Главным делом А. Твардовского-редактора было собирание молодого поколения русских писателей, писавших «по-русски» и о русском, о людях России, о ее жизни сколь возможно правдиво. Венцом этой деятельности, величайшим делом своей жизни (не считая, понятно, творчества своего) Твардовский считал печатание, всемерное поощрение и, по возможности, *Государственное премирование* повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича», тем самым легализации мощнейшей темы «лагеря», в котором перебывали десятки миллионов. Когда А<лександр> Т<рифонович> говорил о Солженицыне, лицо его светилось восторгом и восхищением. Это я сам видел [и не раз].

Дело еще в том, что замечательнейшая повесть была не только честной, разоблачительной, но явилась уникальным художественным созданием по силе характеров и, наконец, по свежести *русского литературного языка.* Это совсем не возвращение к стилистике А. Толстого, в чем есть всегда момент примата чисто литературного интереса. Нет, это был новый писатель, новый язык, поражавший своей свежестью, силой, явивший новую *русскую мысль* из-под спуда лжи, грязи, литературных штампов, сразу сделавший видимым изъяны жаргонного языка: Кавериных, Фединых, Толстого, в известной мере и Шолохова, прочно засевшего в жаргоне своих «казацких» героев.

Он <*Твардовский*> прилагал для этого все свои усилия, вложил всю душу свою. А когда это дело не удалось, секретарем ЦК тогда был крайне малоприятный Ильичев, возглавлявший Анти-Солженицынскую кампанию, он — рухнул. <...>

* * *

Вчера 2 апреля слушал концерт из произведений Н. А. Римского-Корсакова БСО под управлением Сашки Ведерникова. Очень хорошо играли «Шехеразаду», «отделанная», шикарная партитура, шикарно сыгранная с мелкими, пустяковыми огрехами. Молодой дирижер — исправный, отличный музыкант с хорошим вкусом, с тактом. К его достоинству относится простота исполнительской манеры, без фиглярства, без «нажима», с красивыми кульминациями и замечательными находками в оркестре, декоративном, пышном, «восточном». Сколько отсюда вышло! Глазунов («Раймонда»), Равель (восточный) и бездна эпигонов. Но самому Корсакову не хватало яркости мелодического ядра, что выгодно для движения формы, для «процесса», но делает музыку «преходящей», образно-бледной, не западающей в память. Особенно это заметно было в I отделении: Концерт для фортепиано (смешной) «кустарный», бесконечные двойные октавы (мешок с октавами), пассажи-массажи, рамплиссажи... и «Светлый праздник», очень меня разочаровавший, в котором есть один яркий кусочек *имитации* возгласов дьякона (тихий тромбон) и хора (ответ струнных). Скучно, пусто, «бездуховно», формально, но сколько из этого вышло, и как этому *многие научились.* Ритмофраза из Увертюры к «Руслану» **JJJlJJJlo** и кусочки из начала Увертюры к «Хованщине» (альты и другие струнные) — *мелодия,* идущая вверх по трезвучию с секстой (а не пассаж, как это стало у Корсакова). А у М. П. Мусоргского это было — *откровение: коротко,* а не *прием,* длинно и многоповторно.

Но «Шехеразада», конечно, изумительна. Лучшая, наверное, его вещь — как целое. В «Китеже» — феноменальные куски. Декоративное, волшебное письмо, дивные рассказы-образы: море, пляски и прочее — волшебно. Изумительная находка — конец — бледный рассвет — *ее* нежные, усталые речи (скрипке не хватило (немного!) страсти). Слышно теперь – откуда Корсаков это взял (более молодой из «Кучки»), Глинка, Балакирев, Бородин, Лист — понятно. Но все это здорово, что называется цельно. Перекличка есть и с Сен-Сансом (у того тоже экзотика — «Самсон», как вообще у французов-буржуа: Бизе, например, и вообще «восточное»).

Но все равно — хорошо. Оркестр огромный: 9 C-b <*контрабасов*>*,* 10 V-c <*виолончелей*>*,* очень много скрипок, замечательная медь и дерево — хоральные и сольные. *Изумительная игра музыканта на тарелках.* Получил большое наслаждение; расцвет пышного**,** шикарного оркестра этапа конца XIX века – романтика Востока. Сколько она держалась: у французов (Наполеон, поход в Египет), у Байрона — понятно, у русских персидский колорит и т. д. Все это совсем уже прошлое.

Саша Ведерников — профессиональный, тактичный, скромный (простой!), хорошее качество. Но своего еще не нашел. Только бы не опустился в погоне за деньгами. Приобретает навык (ремесленный), а надо бы расти самому как художнику, искать свое. Есть ли *оно* у него? Желаю ему успеха, только чтобы деньги его не сгубили.

* * *

6 апреля был в концерте в Малом зале. Квартетный вечер в честь Д. Д. Шостаковича. Квартет Бородина. Хороший первый скрипач, много и хорошо играет в высокой позиции на низких струнах, выразительно, но кантилена, длительная более или менее — от этого все скрипачи отвыкли. Дм<итрий> Висс<арионович> Шебалин замечательно играет на альте — строго, серьезно, выразительная, певучая фраза.

Очень понравился 11-й квартет — свежая форма типа «новеллеты». Замечательный конец — исчезновение. Механическая музыка не всегда довлеет, есть тематизм и настроение глубокой печали. Прекрасная вещь!

Публика больше всего хлопала Польке из «Золотого века».

Об использовании фортепиано в оркестре

Как правило — это очень вульгарный прием. Даже у Шостаковича, в 5-й симфонии, например, 1-я часть или в Скерцо 1-й симфонии, например. Но Стравинский в «Петрушке» — это здорово: буффонада, клоунада, а с другой стороны, хрустальные звуки в танце балерины. В театральном оркестре Стравинского это очень со вкусом.

Немцы этого, кажется, избегали, например Хиндемит? Не говорю о камерном оркестре, там это другое дело.

Но, Господи, как быстро деградировала музыка, *как и жизнь сама!*

Тетрадь (1989), 1994

16 октября 1989

Молитвы[1]

1) Святый Боже, Святый крепкий...

2) Христос Воскресе = (есть лишь хорошее начало, далее неясно, *м. б. нужен оркестр).*

3) Рождественская песнь.

4) Величание Пасхи = (дописать с черновиков).

5) Величание Креста, *с орк<естром>* = (запись на магнитоф<оне>, есть в тетради все куплеты, без ритурнелей).

6) Свят, Свят, Свят *с орк<естром>* = (переписать с черновиков в тетрадях).

7) Русский псалом м<ужской> хор (Клюев) = свести рукопись с черновиков.

8) Слава Отцу и Сыну (быстрая) = варианты: а) для м<ужского> хора; б) для смеш<анного> хора.

9) Слава Отцу и сыну ... бас соло и смеш<анный> хор.

10) Аллилуйя сопр<ано> соло и хор.

Рубцов[2]

1) Ухожу из деревни (есть).

2) Лесная дорога (сделать по эскизам).

3) Пасха (оформить эскизы).

4) Золотой сон (есть).

5) Ночной всадник (магнит<офонная> запись погибла, сделать по эскизам). Есть и магнитоф<онные> записи (скачки).

Клюев[3]

Невечерний свет.

Блок бас с орк<естром>[4]

1) Видение.

2) Когда невзначай в воскресенье.

3) Мы встретились с тобой на закате.

4) Ты проходишь без улыбки.

5) Петербургская песенка.

6) Голос из хора.

Блок

1) Вешние сумерки (тенор).

2) Сердца над бездной (сопрано высокое).

3) Я — отрок (тенор, хор, м<алый> орк<естр>).

4) Когда я прозревал впервые.

5) *Я вырезал посох* (бас (барит<он>) с м<алым> орк<ест*ром>).* Сделать чистый вариант клавира *по эскизам.*

* * *

Лермонтов<ский?> цикл с эскиза 1937 г. + Выхожу один я на дорогу. Элегия (ля минор)[5].

Пушкинн[6] *Бич Ювенала*

Бас, Хор, Рояль

1) Бич Ювенала.
2) Графиня Орлова.
3) Три цензора (Тимковский, Бирюков и Красовский).
4) Уваров, «Вот злодеев покровитель...».
5) ?
6) Булгарин.
7) Царь А<лександр> I.

Пушкин[7] *Бас*

1) Старость.
2) Вечер у сводни.
3) Памятник.

Мецио-српрано[8]

1) Песня Мэри <sic!> Пушкин.
2) Русская природа Бальмонт.

Невечерний свет.

Песни с оркестром[9] *Бас (и меццо-сопрано+хор)*

1) Синее небо Есенин орк<естр>.
2) Гробница Кутузова, поэма Бас + м<ужской> хор, орк<естр>.
3) Бунин Отплытие (Берег).
4) Есенин Гой ты, Русь моя родная.
5)

Пушкинский цикл[10]

Одна из лучших моих вещей. Его бы надо назвать «Бедная юность». Именно такой была *моя* юность. Бедная, нищая (с той поры я навсегда смирён с нищетою, никогда на нее не обижался, не сетовал), *бесприютная*, бездомная. Такой стала вся моя жизнь и жизнь всей России, всего русского народа, лишившегося дома, крова над головою каждого человека. Надежды сулила лишь *сама жизнь*, судьба, бессознательная надежда на Бога. А помощи было ждать неоткуда. При первой же возможности я сам стал помогать бедной моей матери. В последние дни стал много о ней думать, вспоминать ее... Наверное — зовет меня!

«Зимний вечер» надо сделать заново, *по смыслу.* Вьюга за окном тихая, негромкая (*скрытая сила), буря жизни окружает человека со всех сторон.* Образы

Пушкина — от Русской природы и сходной с ней жизни. Жизнь всякого человека связана с Природой, со сменой времен года, со сменой дня и ночи (а в России *много ночи,* много *ночного).*

Боже, как печальна моя жизнь, как одинока, бездомна (всегда была!), бесприютна.

* * *

Оркестр — мое горе, мое неумение и помочь мне некому. То, что мне нужно, что я сам ощущаю (*хорошо, но смутно)* – никому не объяснишь. Совсем новое, тихое, простое, без напряжения, без пафоса, *без игры фантазии* – вот в чем загвоздка! Как бы ее и не существует (*а на самом деле она есть),* а все: каждая нота, аккорд и звук — все есть порождение фантазии, а она сама незаметна.

Мюллер — преподаватель гармонии в Московской консерватории — при первом исполнении «Есенинской поэмы»" в зале Чайковского говорил Карену Хачатуряну (а тот передал его слова мне): «Что за странность? Кажется, что это чепуха (он выражался более решительно), ничего нет (в смысле техническом, музыкальном), а производит такое впечатление!»

1 мая 1994 г.

Христос Воскресе! Георгий Васильевич!

Сегодня первый день Пасхи, поздней, светлой, теплой, после ужасной, тяжелой, холодной, безнадежной (казалось) зимы.

Вчера отправил письмо Юрочке[12] моему бедному, моему милому и дорогому. Очень тревожусь за него.

Ужасна — беспомощность, моя совершенная прибитость, *угнетенность духа, полная и безнадежная.*

Вечером смотрел по телевизору выступление перед Заутреней Патриарха — грустное, но спокойное, потом водружение Святого Креста на купол Казанского собора в Петербурге-Петрограде-Ленинграде. Не знаешь, как и назвать этот город, наиболее пропитанный Злом (больше даже, чем Москва или грязная Одесса, полная теперь малороссийского *тупого* национализма, но все же не столь и полностью дьявольского, как Зиновьевский Ленинград — эта северная Одесса).

Но все же именно там был вчера водружен светлый Золотой Крест Христа на оскверненном Казанском соборе. Выступление Патриарха[13] — некая казенная выдержанность и спокойствие.

Боже, неужели это не фарс, а подлинное Возрождение, медленное, *трудное* очищение от Зла? Но кажется иногда, что именно *это наиболее верный путь.* А народ расслоился: с одной стороны, окончательное падение в бандитизм, проституцию во всем, с другой стороны — Церковь и интерес к жизни Духа. Далее была речь (маленькая, короткая, трогательная, строгая по тону) Иоанна Митрополита[14].

Потом смотрел (с Эльзой[15]) Заутреню из Александро-Невской Лавры. Величественно, красиво, культура службы, культура хорового пения, несколько академичного, чистого. Поют по нотам, хороший регент с красивым, мягким жестом, отличный архидьякон — молодой, увлеченный, чисто поет.

Все строго, вся служба и причт весь строгий, дисциплинированный, в духе сегодняшнего, *военного, в сущности, времени.* Даже *более военного,* чем Пасхальная служба в 1945 году у Спаса-Преображения. Тогда было более мягко, более светло.

Помню, неимоверное количество народу на всех улицах, вокруг церкви на улице Пестеля-убийцы (Пантелеймоновской) до перекрестка с Гагаринской. Была смертельная усталость людей, но и *Надежда.* Теперь надежда лишь в спокойствии и *ТЕРПЕНИИ* (опять и опять). Кажется, что это *есть* в церковных людях. *Терпение,* но и *действие.* Пошли, Господи, блага и здоровья всем близким. Помилуй нас!

* * *

Утром сыграл почти все романсы А. П. Бородина, по тетрадке. Чистота звуков — удивительная. *Аристократизм,* «княжеское» в каждой ноте, в каждом аккорде, во всей их гармонической системе.

Такое теперь уже невозможно. Как ужасна, как грязна вся «современная» музыка, особенно та, что насаждается «квадратным и гнездовым способом». Страшное, всепроникающее зло. <...> Как спастись от этого?

В журнале «Музыкальная академия» (Бред!!!) <...> прочел статью о *Сатанисте* Скрябине[16]; там же портрет средневекового Чикатилы — секс-извращенца графа Жиля де Ре. Придворный человек, маршал Франции. Вспарывал животы изнасилованным, убил более 100 человек. Портрет этого изверга висел в кабинете композитора почти в качестве иконы. Работа какого-то художника, не поймешь, с какой фамилией. Тут же рядом кощунственное изображение некоей сладострастной Богородицы. Откуда возникают подобные люди и подобные замыслы?

Но откуда возникают (время от времени) Робеспьеры и Мараты, Ленины, Троцкие, Зиновьевы (ну эти, впрочем, более ясны по своей генеалогии). Но дворяне: Бакунины, Савинковы и другие подобные выродки? А ныне? Сколько их (с разной мерой вины)? Ведь кровь льется нескончаемым потоком. Большевики, эсеры, диссиденты — несть им числа.

* * *

29 мая 1994 г.

Вспомнил двух людей: Юрия Ивановича Селезнёва и Юрия Ивановича Селиверстова, сыгравших некую роль в моей жизни. Притом роль благотворную. Оба были напряжены к истине, горячо любили Россию и Русское духовное начало. Оба они погибли безвременно и совершенно неожиданно. Селезнёв (кажется мне всегда) был насильственно устранен из жизни, Юра Селивёрстов тоже как-то странно погиб[17]. Помню его похороны, панихиду в церкви на Брюсовском, потом

кладбище и все остальное. Хорошие портреты из «Русской думы»[18] остались. Их бы надо переиздать.

* * *

5 июня 9 часов утра

TV.

6-я программа, 9 часов утра.

Гигантские негры играют в мяч, бегают, падают, кидают в сетку. Соответствующие физиономии.

1-я программа.

Русские дети играют в «конструктор», разбирают кубики из пластмассы.

Балет классический, перемежаемый беготней великанов-негров, бросающих мяч в корзинку («баскетбол»).

Лица у балетных белых (или голубых) и у черных — одинаковые по выразительности.

Программа 6.

Американская картинка. Пирушка у блядей в разных платьях с одинаковыми продажными физиономиями. Мужчины, очевидно люди бизнеса, — усталые штампованные рожи, вялые мины. Дамы стараются их сексуально подбодрить разными способами. Утреннее пробуждение, попарное возлежание (в костюмах), дамские ляжки и прочее.

9.30 утра, сегодня суббота.

Фильм — очевидно, зарядка на выходной день для колониальных русских рабов.

Остальные программы (бегло просмотрел их) в этом же духе.

Один из фильмов, со слабым детективным элементом. Тощий молодой герой, которого преследует атлетический толстяк — (в американском стиле) — шофер. Бросает где-то в степи, на зное бедного героя, тот попадает в тощий оазис, который оказывается суть — мишень для тренирующихся бомбардировщиков и т. д. Немыслимая абракадабра.

«Пища духовная» для недочеловеков. Какой-то ужас все это!

* * *

Несмотря на свои слабые силы, набравшись смелости, он все же решился (через головы своих знаменитых предшественников) протянуть руку Глинке и Чайковскому, Даргомыжскому, Мусоргскому, Бородину, Корсакову и Рахманинову.

Симфонизм – казенное искусство тоталитарной Эпохи

Ш<остакович> и начал свою деятельность с политизированного симфонизма: 2-я симфония — Октябрю, 3-я — Первомайская; его поэты: Светлов (певец ЧК), Безыменский — такой же[19].

Его симфонизм, революционный и военный, питала в большой мере прикладная работа в кино, которой он уделял огромное внимание. Написал, кажется, музыку более чем к 50 фильмам. В этих фильмах Революция изображалась (всегда) как гигантская суматоха, вселенская суетливость, толпы людей-статистов без судеб, без индивидуальностей, *безнародная, безликая масса*, какой казался и кажется теперь верховодителям событий наш русский народ, представляемый ими по пословице «все *китайцы на одно лицо*». Страшные мордовороты, какие-то «свиные рыла» (которых называли Фэксы[20]), которыми были полны картины Эйзенштейна, Козинцева, Трауберга, Эрмлера и других, подобных им, корифеев советского кинематографа. Они задавали тон *всему* революционному искусству.

Опера «Нос»[21], в которой талантливый автор умело изобразил утренний п<... — А. Б.> просыпающегося героя, половое сношение в опере «Леди Макбет», переданное глиссандо тромбонов. Весь этот музыкальный арсенал «шикарного» цинизма, помню, вызывал большое восхищение молодых советских снобов (им очень бравировали в те годы!) и был визитной карточкой новой (советской) художественной аристократии.

В самом деле, это было большим шиком после Вагнеровских сезонов в Мариинском театре, опер Чайковского и Верди, после «Бориса», «Князя Игоря», «Хованщины», «Китежа», не говоря уже о «Жизни за Царя». Искусство XX века, что говорить, внесло свой вклад в снижение уровня духовности культуры, в насаждение цинизма, скотоподобный человек стал в центре внимания искусства. Обгадить человека стало первейшей задачей искусства, тогда как искусство прошлого идеализировало русскую старину, веру, народ русский и его исторические деяния. Идеализировало Россию в целом, т. е. Государственную власть (от Бога!) — защитницу народа от иноземных врагов и т. д.

Россия стала беззащитной. Ее народ не охранялся более Государственной властью, а *должен был* сам, погибая, защищать чуждую и, в сущности враждебную ему, деспотическую власть, которой он вынужден был подчиниться под воздействием ужасающего систематического террора.

Комментарии

Задача настоящего издания — познакомить читателей с одним из основных источников литературного наследия великого русского композитора Георгия Свиридова (1915—1998) — тетрадями разных записей. Книга представляет собой публикацию текстов из так называемых «толстых» тетрадей, включающих в себя записи делового, мемуарного, публицистического и бытового характера, размышления композитора по самому широкому кругу вопросов искусства, политики, жизни, творчества, имеющих большое общественно– художественное или биографическое значение. В личном архиве композитора к настоящему моменту выявлено около 50 тетрадей формата А3, объемом 96 страниц каждая. Здесь представлены тексты записей из 19 тетрадей периода 1970– х — начала 1980– х и конца 1980– х — начала 1990– х гг., относящиеся к двум важным последним этапам творчества композитора.

Тетради расположены в хронологической последовательности, преимущественно по времени их первичного заполнения. Исключение составляет последняя тетрадь, в которой ранние записи 1989 г. занимают незначительное место, а основной корпус записей относится к более позднему времени — 1994 г. Так как тетради имеют разные авторские заголовки и только некоторые из них пронумерованы самим композитором, публикаторы сочли целесообразным не нумеровать тетради, а обозначать лишь годы их написания. Лишь в двух тетрадях мы сохранили авторское название («Записи» и «Заметки»), чтобы как– то выделить их из числа других, относящихся к одному и тому же 1989 г., обильному на записи (к этому году относится целых шесть тетрадей).

Датировка тетрадей в основном авторская. В тех случаях, когда Свиридов не указывал год в заголовке тетради, время ее написания определяется нами по датам, указанным в тексте, или по косвенным источникам. В некоторых случаях, когда автор обращался к тетради дважды или несколько раз, указываются хронологические рамки по крайним датам, отраженным в рукописях. В «Записях 1989—1990» в скобках указан год (1996), когда тетрадь была использована в качестве случайно подвернувшегося под руку писчего материала: последние страницы тетради были использованы для черновых набросков текстов новогодних телеграмм.

Все тексты сверены с рукописными подлинниками, ошибки, допущенные в предшествующих журнальных публикациях, исправлены. Так как публикация преследует цель сделать источник доступным максимально большему числу читателей и имеет научно– популярный характер, публикаторы сочли целесообразным выбрать наиболее интересные, с нашей точки зрения, тетради и записи в них. При отборе мы стремились, чтобы в публикуемых текстах была адекватно представлена авторская точка зрения на события, наиболее полно отразилось его мировоззрение. Частично были опущены записи делового или бытового, интимного характера, по этическим соображениям мы не публикуем субъективные оценки личных качеств некоторых людей, с которыми общался Г. В. Свиридов. Кроме того, не были включены те фрагменты, которые требуют дальнейшего научного изучения и комментирования. Полное археографическое издание текстов тетрадей — дело будущего.

Тексты всех тетрадей публикуются в точном соответствии с расположением и последовательностью их в рукописных источниках. В случаях, когда автор прибегает к реверсивному способу изложения материала (справа налево или путем переворота тетради и ведения записей с конца к середине), а также когда продолжение фрагмента переносится им через несколько страниц, в целях удобства чтения мы предпочитаем не нарушать логику мысли, несмотря на отступление от авторского порядка изложения.

Записи воспроизводятся в соответствии с нормами современной орфографии при сохранении особенностей свиридовской пунктуации (чуткий к устной речи композитор пытался в пунктуации отразить произношение, живое интонирование слова). Все сокращения отмечены многоточием в угловых скобках. Таким же образом отмечены сокращенные и недописанные слова. В тех случаях, когда расшифровка сокращенного автором слова или неясно читаемого текста допускает разночтения, при дополненном или предлагаемом в качестве версии редактором слове в угловых скобках ставится вопросительный знак. Все редакторские ремарки также заключены в угловые скобки. Слова, зачеркнутые автором, но представляющие интерес, заключены в квадратные скобки. Слова, подчеркнутые Свиридовым, выделены курсивом, подчеркнутые дважды или трижды — прописным курсивом.

Примечания преимущественно носят справочный или уточняющий характер. Необходимые дополнительные пояснения делаются лишь в особых случаях. В конце помещен Указатель имен и названий, куда вошли краткие справки об упомянутых в тетрадях (прямо либо косвенно) лицах, литературных и музыкальных произведениях, изданиях, имена персонажей и названия художественных произведений, встречающихся в тексте. Так как цитируемые, но не указанные Свиридовым источники раскрываются по возможности в Примечаниях, то в Указатель помещены только названия этих источников. Имена и названия, не встречающиеся в тексте публикуемых тетрадей и упоминаемые только в Примечаниях, в Указатель не включаются. Лишь в списке произведений Г. В. Свиридова в ломаные скобки помещены названия, а иногда и содержание многочастных произведений, отдельные фрагменты которых упоминаются в тетрадях.

В подготовке текста записей Г. В. Свиридова к изданию и в составлении Указателя имен и названий принимала участие С. А. Белоненко.

ТЕТРАДЬ 1972– 1980

Это первая по времени написания «толстая» тетрадь, хранящаяся в личном архиве композитора. Она пронумерована, порядковый номер ее — первый. Тетрадь действительно толстая — на 170 листах. Практически полностью заполнена. Запись велась шариковой ручкой пастой разного цвета. В ней два почерка — Э. Г. Свиридовой и Г. В. Свиридова. Записи Эльзы Густавовны делались под диктовку Георгия Васильевича. Сам Свиридов в этой тетради вел записи систематически с 1972 по 1978 г. Потом тетрадь, по всей видимости, была отложена. И только в 1980 г. он возвращается к ней вновь, о чем свидетельствуют несколько записей в конце тетради с проставленными датами. Причем возвращается не в поисках свободных листов, а с целью редактирования старых текстов и написания новых, корреспондирующих со старыми. Более того, старые тексты редактировались им позднее, о чем свидетельствует цвет пасты правки (вставок, исправлений), отличающийся от цвета пасты, которой велась первоначальная запись. Впервые

текст данной тетради был опубликован в журнале «Наше наследие» (№ 56, 2001, с. 74—97). Текст печатается в расширенном варианте с исправлениями опечаток в журнальной публикации.

[1] В процессе создания вокального произведения Свиридов часто вносил в поэтический текст те или иные изменения. Стихотворение А. К. Толстого *«Не Божиим громом горе ударило...»* (1857) изложено здесь в той редакции, какую композитор использовал при сочинении хора без сопровождения «Горе» (нач. 1970–х гг.). См.: *Свиридов Г.* Сочинения для хора без сопровождения и в сопровождении инструментального ансамбля. Т. 1. — М.: Музыка, 1989. — С. 109—113. У А. К. Толстого первое четверостишие выглядит следующим образом (ср. выделенное жирным курсивом): «Не божиим громом горе ударило,/Не тяжелой ***скалой*** навалилося,/Собиралось оно малыми ***тучками,***/Затянули ***тучки*** небо ясное...»/. Текст приводится по экземпляру книги, хранящейся в личной библиотеке композитора: *Толстой А. К.* Соч. В 2 т. Т. 1. Стихотворения. — М.: Художеств, лит., 1981. — С. 79.

[2] Свиридов неточно цитирует по памяти. У Толстого: «Не запишет. А запишет да в оперу всунет — все изгадит». См.: *Толстой Л. Н.* Собр. соч. В 20 т. Т. 11. Драматические произведения 1864 — 1910 гг. — М.: Гос. изд– во художеств. лит., 1963. — С. 330.

[3] Имеются в виду так называемые «русские квартеты» Бетховена, посвященные графу А. К. Разумовскому, № 7– 9, ор. 59, 1805—1806.

[4] Имеется в виду струнный квартет №1 П. И. Чайковского, во второй части которого, популярном Andante cantabile, как тема используется мелодия этой песни.

[5] Речь идет об опере «Хованщина» и других сочинениях М. П. Мусоргского, где используются в качестве тематического материала русские народные песни.

[6] Напев песни используется Н. А. Римским– Корсаковым в музыкальной картине «Сеча при Керженце» — антракте между первой и второй картинами второго действия оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

[7] Речь идет о финале 4– й симфонии П. И. Чайковского.

[8] Имеется в виду музыка С. С. Прокофьева к одноименному кинофильму.

[9] Имеется в виду балет А. И. Хачатуряна.

[10] С именем этого народного героя связано много сочинений в русской профессиональной музыке XIX—XX вв. Скорее всего здесь имеется в виду оратория Д. Д. Шостаковича «Казнь Степана Разина» на слова Евгения Евтушенко.

[11] Имеются в виду известные картины В. И. Сурикова.

[12] Цит. из статьи: *Пунин Н. Н.* Пути современного искусства (По поводу «Страниц художественной критики» Сергея Маковского) //Аполлон. — 1913. – нояб. – №9. – С. 56.

[13] *Винокуров Е.* Фундамент поэзии//Правда. — 1974. – 5 марта. — № 64 (20303). — С. 3. Винокуров цитирует (с пропуском двух строк) вторую половину стихотворения Я. Хелемского «Висят образчики абстракции...» (Париж, 1962). См.: *Хелемский Я.* Избранные стихотворения. — М.: Художеств, лит., 1974. – С. 298.

[14] Тексты стихотворений «Зверобой» («На серой куче сора...», 1895) и «Недотыкомка серая...» (1899) сверены по след. изд.: *Сологуб Ф.* Стихотворения. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. — С. 151, 234.

[15] Текст стихотворений *Песня* (1893) и *До дна* (1901) сверен по след. изд., хранящемуся в личной библиотеке Г. В. Свиридова: *Гиппиус З. Н.* Сочинения. Стихотворения. Проза. — Л.: Художеств, лит., 1991. — С. 50, 85.

[16] Цит. по: *Толстой А.* Собр. соч. В 10 т. Т. 10. Статьи, выступления, письма, очерки. Рассказы Ивана Сударева. — М.: Гос. изд– во художеств, лит., 1961. — С. 71, 72. Во второй цитате Свиридов добавляет свою фразу, помещенную в круглые скобки: «(действительной жизни)».

[17] *Большой Блок (Из Блока)* — рабочее название замысла многочастного сочинения для солистов, хора и симфонического оркестра на слова А. Блока. Постоянно трансформируясь, этот замысел сопровождал Свиридова на протяжении десятилетий начиная с 1960– х гг. и до конца жизни (см.: ПСП, № 250).

[18] Вариант плана одной из свиридовских «петербургиан» на слова А. Блока. У композитора существовали замыслы создания кантат «Петербург» и «Прощание с Петербургом», которые должны были войти в цикл из четырех кантат под общим названием «Песни о России» (см.: ПСП, № 15). Приводимый в данной тетради план представляет собой вариант одной из этих кантат («Прощание с Петербургом»). В 1960– е гг. Свиридов пишет «Петербургские песни» для сопрано, меццо– сопрано, баритона и баса в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели (см.: ПСП, № 164), в конце жизни — поэму для баритона с фортепиано «Петербург».

[19] Стихотворение *Канун купалы* (1903). Цит. по: *Бунин И. А.* Собр. соч. В 6 т. Т. 1. Стихотворения 1888—1952. Переводы. — М.: Художеств, лит., 1987.– С. 129.

[20] Миша Дихтер (род. 1945) — американский пианист, ученик Розины Левин. В 1966 г. стал лауреатом III Международного конкурса им. П. И. Чайковского (вторая премия). См.: *Грум– Гржимайло Т.* Конкурс Чайковского: История. Лица. События. — М.: Грантъ, 1998. — С. 74—75, 83—84.

[21] Владимир Всеволодович Крайнев (род. 1944) — пианист, педагог. Народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени, лауреат Международного конкурса им. П. И. Чайковского (1– я премия, 1970), профессор Московской консерватории.

[22] Николай Арнольдович Петров (род. 1943) — пианист, педагог. Народный артист СССР, народный артист России, лауреат международных конкурсов, профессор Московской консерватории.

[23] Алексей Борисович Любимов (род. 1944) — пианист, клавесинист, органист и педагог. Лауреат международных конкурсов, профессор Московской консерватории.

[24] Скорее всего имеется в виду концерт для четырех музыкантов «Эль Симаррон» (El Cimarr6n) немецкого композитора Ханса Хенце для баритона, флейты, флейты пикколо, альтовой и басовой флейт, гитары и ударных на текст М. Барнета (по Э. Монтехо) в нем. пер. Г. М. Энценсбергера (1969– 1970).

[25] Воспроизводя эту фразу из записи Л. Н. Толстого в дневнике от 20 мая 1889 г., Свиридов переставляет предложения. У Толстого: «Доброе есть признак истинного искусства. Признаки искусства вообще — новое, ясное и искреннее. Признак истинного искусства — новое, ясное и искреннее доброе». Цит. по: *Толстой Л. Н.* Собр. соч. В 20 т. Т. 19. Дневники 1847— 1894 гг. – М.: Художеств, лит., 1965. – С. 374.

[26] Запись в дневнике 23 марта 1894 г. Цит. по изд.: *Толстой Л. Н.* Собр. соч. В 20 т. Т. 19. Дневники 1847– 1894 гг. – М.: Художеств, лит., 1965. – С. 497.

[27] Цит. (с незначит, изменениями) по изд.: *Стейнбек Дж.* Избранные произведения. В 2 т. Т. 1. О мышах и людях. Повесть. Гроздья гнева. Роман. Пер. Н. Волжиной. — М.: Художеств, лит., 1981. — С. 467—468. Текст сверен по книге, находящейся в личной библиотеке Свиридова.

[28] Цитату из Гете Свиридов приводит по публикации «Записной книжки» И. А. Бунина в 84– м томе «Литературного наследства» (см.: Литературное наследство. Т. 84. В 2 кн.: Кн. 1. – М.: Наука, 1973. – С. 388. Публикация А. К. Бабореко). Впервые *Записные книжки* опубликовал сам Бунин в 1927 г. Как отмечает А. К. Бабореко (с. 381), «по содержанию и стилю они примыкают к мемуарным заметкам, которые были включены в собр. соч. 1934 — 1936 гг. (т. 1), а затем вошли в собр. соч. 1965—1967 гг.» («Из записей» — т. 9, с. 270—298). Ключевое слово для определения своих литературных опытов — «Записи» — Свиридов нашел, видимо, не без влияния Бунина. К сожалению, публикатор не указывает источник цитаты из Гете. Нам не удалось найти его в изданиях гётевских текстов на русском языке. Это «удивительное предсказание» Гёте недавно вновь процитировал молодой поэт Павел Белицкий в своей статье «О деле поэзии и поэзии деланной» (журнал «Арион», 2000, № 2, с. 17—24). Гётевский источник цитаты Бунина указал нам заместитель директора библиотеки Культурного центра им. Гёте в Москве Иван Успенский. Сличение источника с цитатой из нее показывает, что Бунин свободно, но достаточно точно по смыслу воспроизвел слова Гёте из его беседы с филологом Ф. В. Римером. См.: Goethe J. W. Wfeimarer Ausgabe V, 2. Gesprach mit Riemer, F.W.November. 1806. S. 112—113.

[29] *Цзедун М.* Куньлунь. Пер. Л. Эйдлина. Цит. по изд.: Антология китайской поэзии. Пер. с китайского. Под общ. ред. Го Мо– жо, Н. Т. Федоренко. Т. 4. — М.: Гос. изд– во художеств, лит., 1958. — С. 17.

[30] Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Для смешанного хора без сопровождения (1973).

[31] Концерт памяти А. А. Юрлова. Для смешанного хора без сопровождения. В трех частях (1973).

[32] Поэма памяти Сергея Есенина. Для тенора, смешанного хора и большого симфонического оркестра. Слова С. Есенина (1955—1956).

[33] Юрий Темирканов принимал участие в концертах фестиваля советской музыки в Париже в 1974 г. В личном архиве Г. В. Свиридова сохранились рецензии французских критиков, опубликованные в парижских газетах.

[34] В концертах фестиваля 1974 г. в Париже принимала участие Республиканская академическая русская хоровая капелла. После смерти А. А. Юрлова хор возглавлял дирижер Ю. В. Ухов.

[35] Замысел так и ненаписанного произведения для баса, смешанного хора и симфонического оркестра (в личном архиве Г. В. Свиридова сохранился еще один композиционный план этого произведения с иным определением жанра — оратория) (см.: ПСП, № 16).

[36] 19 декабря 1973 г. в Большом зале Филармонии состоялась ленинградская премьера *Трех хоров из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»* и *Концерта для хора памяти А. А. Юрлова* в исполнении Республиканской академической русской хоровой капеллы, дирижер Ю. Ухов.

[37] В нотных рукописях из личного архива удалось обнаружить одну, содержащую в себе известный монолог для баса в сопровождении фортепиано «Голос из хора» в виде кантаты для баса с оркестром (см.: ПСП, № 6).

[38] Это название встречается и в других свиридовских рукописях, но, к сожалению, не удалось обнаружить какой– либо план его. Скорее всего речь идет о *Трех миниатюрах* для смешанного хора без сопровождения на слова Блока и народные, над которыми Свиридов работал в середине 1970– х гг. (см.: ПСП, № 49).

[39] Родная сестра Г. В. Свиридова Тамара Васильевна Белоненко, урожд. Свиридова (1920– 2002).

[40] Василий Григорьевич Свиридов (1893—1919).

[41] Елизавета Ивановна Свиридова, урожд. Чаплыгина (1894– 1973).

[42] Данный план не названного композитором сочинения сохранился в записи только в этой тетради. Ни в других тетрадях, ни в нотных рукописях не удалось обнаружить что– либо близкое этому плану. Элегия на слова М. Ю. Лермонтова была создана Свиридовым еще в конце 1930– х гг. и входила в состав первой редакции цикла романсов на слова поэта (см.: ПСП, № 117).

[43] Имеется в виду оркестровая версия песни для баса «Изгнанник» на слова А. Исаакяна в пер. А. Блока. Рукопись (автограф). Личный архив Г. В. Свиридова.

[44] Имеется в виду оркестровая версия песни для баса «История про бублики и про бабу, не признающую республики» на слова В. Маяковского. Намерение создать оркестровую версию, вероятно, так и не было осуществлено композитором. Отрывок из «Облака в штанах» должен был послужить поэтической основой одного из номеров «Патетической оратории», но не был дописан.

[45] «Синий туман. Снеговое раздолье...» для смешанного хора с оркестром. Произведение не завершено. Рукопись (автограф), эскизы. Личный архив Г. В. Свиридова.

[46] «Москва кабацкая» для смешанного хора и оркестра. Этот хор сочинен в середине 1950– х гг., и у Свиридова в то время было намерение включить его в свою «Поэму памяти Сергея Есенина». Введение этого хора в композиционный план оратории «Мужик» было еще одной попыткой использовать его. Произведение так и осталось частично завершенным. Рукопись (автограф). Клавир. Личный архив Г. В. Свиридова.

[47] «Мы/ в сотню солнц/ мартенами/ воспламеним Сибирь» — строка из стихотворения В. В. Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» (1929), текст которого лег в основу пятого номера («Здесь будет город– сад!») «Патетической оратории».

[48] Константин Афанасьевич Титаренко (род. 1917) — музыкальный редактор, сотрудник издательства «Музыка». Г. В. Свиридов в течение многих лет предпочитал работать над изданием своих сочинений с этим опытным, знающим работником. Незадолго до своей смерти Георгий Васильевич совместно с К. А. Титаренко подготовил к печати рукопись своего последнего сочинения для смешанного хора без сопровождения «Песнопения и молитвы».

[49] См.: «Три пьесы из "Альбома для детей"» для смешанного хора без сопровождения.

[50] Евгений Евгеньевич Нестеренко (род. 1938) — бас, солист Большого театра, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии. Много сотрудничал с Г. В. Свиридовым.

[51] Невестка Р. М. Гофмана.

[52] Как пианист Свиридов был выдающимся интерпретатором не только своих сочинений. Он прекрасно знал русский классический романс, и приходится только сожалеть, что не по вине Свиридова этот замысел так и остался неосуществленным. Композитор сетовал на то, что так и не смог записать пластинку романсов русских композиторов– классиков с А. Ф. Ведерниковым.

[53] Имеются в виду «Три пьесы из "Альбома для детей"» для смешанного хора без сопровождения (см.: ПСП, N° 54).

[54] Юра — Георгий Георгиевич Свиридов (1948—1997), сын Георгия Васильевича от его второго брака с А. Л. Свиридовой (урожд. Корниенко). Филолог– японист, переводчик. Кандидат филологических наук, профессор. После завершения учебы на японском отделении филологического факультета Ленинградского государственного университета и защиты диссертации работал научным сотрудником (позднее ученым секретарем) Института востоковедения АН СССР (Ленинградское отделение). Последние годы своей жизни провел в Японии. Был профессором Осакского университета экономики и права, вел курс русской литературы, читал лекции по истории русской культуры. Основной научный труд — перевод и научные комментарии к памятнику средневековой японской литературы «Повести, собранные в Удзи» (XIII в.). Автор свыше 60 научных и популярных статей о японской культуре, русско– японских культурных связях. Перевел на русский 11 японских романов.

[55] Парафраза известной строки монолога Бориса Годунова из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»: «Ни власть, ни жизнь меня не веселят».

[56] Мария Илларионовна Твардовская (1908—1991) — супруга А. Т. Твардовского.

[57] Борис Иванович Равенских (1912 — 1980) — известный советский режиссер. О Б. Равенских см.: Театр Бориса Равенских / Авт.– сост. Т. Б. Забозлаева. Кн. 1—2. — СПб.: Borey– Print, 1997. Первая совместная работа режиссера и композитора состоялась в 1950 г. в Ленинградском театре миниатюр Аркадия Райкина над сатирическим обозрением В. Полякова «Вокруг света в 80 дней». В 1973 г. Борис Равенских пригласил Свиридова для работы над спектаклем по трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» в Малом театре. Остались их воспоминания друг о друге. См.: *Равенских Б.* Георгий Свиридов // Театр Бориса Равенских. Кн.1. – СПб., 1997. — С. 162– 164. Воспоминания Свиридова о режиссере см. там же. Кн. 2. — СПб., 1997. — С. 62—69.

[58] См.: *Николаев А.* Вокальный цикл на стихи Марины Цветаевой: Для среднего голоса с фортепиано. — М.: Музыка, 1975.

[59] Свиридов цитирует по памяти стихотворение М. Цветаевой, послужившее текстом третьей части («Глаза») вокального цикла А. Николаева. «Была бы бабою простой — / От солнца б застилась рукой, / Качала бы — молчала бы, / Потупивши глаза. // Шел мимо паренек с лотком... / Спят под монашеским платком / Смиренные — степенные — / Крестьянские глаза». См.: *Цветаева М.* Избранные произведения / Вступ. статья Вл. Орлова; Сост., подгот. текста и примеч. А. Эфрон, А. Саакянц. — М.; Л.: Сов. писатель, 1965. – С. 135–136.

[60] По всей видимости, данная запись представляет собой набросок плана какой– то статьи. «Красота и польза» — слова из статьи А. Блока «Три вопроса» (1908).

[61] В русском переводе картина более известна под названием «Ночной дозор» (Die Nachtwache, 1642, Amsterdam, Rijksmuseum).

[62] Музыкальные символы: от pppppp... (пианиссимо, очень тихо) до fffff...(Фортиссимо, очень громко).

[63] Неологизм Свиридова. Имеется в виду имеющее распространение в России в начале XX в. отрицательное отношение части русского общества, особенно высших «просвещенных» сословий, к религии, к Православной церкви, к Евангелию, что отразилось и на русском искусстве того времени.

[64] У Свиридова было сложное, неоднозначное отношение к Фр. Ницше. Не приемля многое в его учении, особенно антихристианство, Свиридов как музыкант отдал дань идеям, заключенным в «Рождении трагедии из духа музыки», тем более что этот первый большой труд Ницше был в известной степени инспирирован Р. Вагнером, одним из самых любимых композиторов Свиридова. К тому же дань некоторым сторонам философии Ницше отдал А. Блок, любимый поэт Свиридова. Ср., например, конспект «Происхождения трагедии» в записной книжке А. Блока (Книжка пятнадцатая, декабрь 1906 г.) с высказыванием Свиридова «О главном для меня» ниже в этой тетради.

[65] Исполнители: Александр Ведерников (бас), Нина Исакова (меццо– сопрано), Республиканская академическая русская хоровая капелла, худ. рук. Александр Юрлов, оркестр Московской государственной филармонии, Гарри Гродберг (орган). См.: Георгий Свиридов. Каталог записей. — М.: Телерадиофонд, 1990. – С. 8 (ПКС– 07436 14.10. Перепись 1973 г.).

[66] Исполнители: Алексей Масленников (тенор), Республиканская академическая русская хоровая капелла им. А. Юрлова, худ. рук. Юрий Ухов, Симфонический оркестр Ленинградской государственной филармонии. См.: Георгий Свиридов. Каталог записей. — М.: Телерадиофонд, 1990. — С. 7 (ПКС– 010175 35.48 9 рол. Перепись 1975 г.).

[67] О цветовой символике в поэзии С. Есенина и ее отражении в музыке Свиридова см.: *Белоненко А.* Метаморфоз традиций (Наблюдения и мысли по поводу некоторых хоровых сочинений Г. В. Свиридова последних лет) // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / Сост. А. А. Золотов. – М.: Сов. композитор, 1983. – С.164 –185.

[68] Данный фрагмент, вероятно, представляет собой предварительные наброски текста одной из серии телепередач музыкальной редакции первого канала, которые вел Ю. М. Богатыренко.

[69] Судя по содержанию, это мысли, набросанные Свиридовым перед его выступлением на гражданской панихиде 14 августа 1975 г. в Большом зале Московской консерватории. Ср. со стенограммой свиридовского «Слова о Д. Д. Шостаковиче» в сб.: Шостакович Д. Статьи и материалы. — М.: Сов. композитор, 1976. — С. 13—15.

[70] Соната для фортепиано. В 3 ч. (1944). «Памяти Ивана Ивановича Соллертинского».

[71] «Песни на слова Роберта Бернса» для баса в сопровождении фортепиано (1955).

[72] Исаак Давидович Гликман – литературовед, театровед, музыковед. Кандидат филологических наук. Профессор Санкт– Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского– Корсакова. В те годы, о которых вспоминает Свиридов, И. Д. Гликман был секретарем Шостаковича. Об этом эпизоде и отношении Шостаковича к Свиридову в это время см.: Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману/ Сост. и коммент. И. Д. Гликмана. – М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993.

[73] Софья Васильевна Шостакович (1878—1955) — мать Д. Д. Шостаковича.

[74] Эльза Густавовна Свиридова (урожд. Клазер; 1920—1998) — жена Г. В. Свиридова.

[75] Симфония для струнного оркестра. В 4 ч. (1940). Рукопись (автограф). Партитура. Личный архив Г. В. Свиридова. Впервые симфония была исполнена публично 29 декабря 1940 г. в Большом зале Ленинградской филармонии.

Исполнители — группа струнных Симфонического оркестра Ленинградской филармонии. Дирижер Э. Грикуров. В Ленинградском Союзе композиторов прослушивание, о котором упоминает Георгий Васильевич, проходило 15 мая 1941 г. Через 60 лет, 28 июня 2000 г., в том же Большом зале Филармонии состоялась, если можно так сказать, повторная премьера этой симфонии в исполнении ансамбля «Солисты Москвы» под управлением Юрия Башмета. См. первую статью о симфонии для струнных, которую ценил Свиридов: *Вайнкоп Ю.* Две симфонии //Советская музыка. – 1941. – № 5. – С. 19– 25.

[76] Цитата по памяти. У Мусоргского в его автобиографической записке: «Искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель» (цит. по: М. П. Мусоргский. Письма и документы с приложением подробного комментария, хронографа жизни М. П. Мусоргского, писем, адресованных к нему, неизданной сцены из оперы «Млада», указателей, пяти портретов и снимков с рукописей собрал и приготовил к печати А. Н. Римский– Корсаков при участии В. Д. Комаровой– Стасовой. – М.; Л.: Гос. муз. изд– во, 1932. – С. 424).

[77] Данный фрагмент представляет собой набросок статьи (или радиопередачи) о музыке к спектаклю Малого театра по трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

[78] В постановке Н. Акимова и А. Ремизовой. Художник Н. Акимов. Премьера состоялась в 1941 г. (см.: ПСП, № 297).

[79] Во время войны в Барнауле, где находился Московский камерный театр, А. Таиров поставил с музыкой Свиридова героическую музыкальную комедию В. Вишневского, А. Крона и В. Азарова «Раскинулось море широко» (премьера 23 февраля 1943 г.) и пьесу К. Паустовского «Пока не остановится сердце» (премьера 25 декабря 1943 г.) (см.: ПСП, № 294, 300).

[80] Слова Лебезятникова из романа «Преступление и наказание», воспроизведенные по памяти Георгием Васильевичем. У Достоевского: «...если б они <отец и мать> еще были живы, как бы я их огрел протестом!» *(Достоевский Ф. М.* Собр. соч. В 10 т. Т. 5. – М.: ГИХЛ, 1957. – С. 382).

[81] *Волков В.* Три деревни, два села. Записки библиотекаря //Наш современник. – 1973. – № 3. – С. 2–76.

[82] Анатолий Павлович Василевский (род. 1929) — русский писатель. Повесть «Ратниковы» опубликована в журнале «Наш современник» (1974, № 7).

[83] В пятом и шестом номерах журнала «Наш современник» за 1974 г. была опубликована повесть В. П. Астафьева «Последний поклон».

[84] В седьмом номере журнала за 1973 г. был опубликован рассказ В. И. Белова «Мальчики».

[85] В 1973 г. в третьем номере журнала «Наш современник» был опубликован рассказ Евгения Носова «Шопен, соната номер два», в восьмом номере — повесть «Не имей десять рублей...».

[86] В 1973 и 1974 гг. произведения Федора Абрамова в журнале «Наш современник» не публиковались. В 1972 г. была напечатана повесть «Алька» (1972. – № 1. – С. 3– 36).

[87] В десятом и одиннадцатом номере журнала за 1974 г. публиковалась повесть В. Г. Распутина «Живи и помни».

[88] Повесть «Люблю тебя светло» (Элегия) В. И. Лихоносова была опубликована в десятом номере журнала за 1973 г., повесть «Чистые глаза» — в третьем номере за 1973 г.

[89] Имеется в виду рассказ под названием «Золотое зерно» (Наш современник. – 1972. – № 4. – С. 70–77).

[90] В личной библиотеке Г. В. Свиридова хранится несколько изданий со стихами Андрея Вознесенского. Судя по времени написания данного отзыва, скорее всего в руках композитора была книга «Витражных дел мастер» (М., 1976).

[91] Отто Штрассер (1897– 1974). В 1925—1930 гг. был членом НСДАП, ее леворадикального крыла. В 1920–е гг. — главный редактор газеты «Берлинер арбайтер цайтунг». Автор известных на Западе воспоминаний о Гитлере, опубликованных в Лондоне в 1940 г. См.: *Штрассер О.* Гитлер и я: [Воспоминания]. Ростов н/Д: Феникс, 1999. Скорее всего Свиридов имеет в виду его брата, Георга Штрассера, который в 1924 г. начал издавать информационно-агитационный листок «НС-Бриф», редактором которого был Паул Йозеф Геббельс. О братьях Штрассерах см.: *Фест И. К.* Гитлер. Биография. Т.1. – Пермь, 1993. – С.57; *Толанд Д.* Адольф Гитлер. Т.1. – М.,1993. – С.72.

[92] Из известных в литературе выступлений В. В. Маяковского по поводу постановки во МХАТе пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных» см. опубликованные фрагменты стенограммы выступления поэта на диспуте «Театральная политика советской власти» 2 октября 1926 г. в Комакадемии. — В кн.: *Маяковский В.* Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 12. – М., 1959. – С. 301– 305. Об этом диспуте и выступлении В. В. Маяковского на нем см.: *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. — М.: Искусство, 1989. – С. 129– 145 (Гл. 3. Обретение дома, раздел «Суд над "Белой гвардией"»). В разговоре со мной Георгий Васильевич воспроизводил диалог, в котором после жестокой инвективы Маяковского в адрес Булгакова поэту задают вопрос: «Ну, вы, очевидно, говорите об уничтожении в переносном смысле?» — и он якобы отвечает: «Нет, почему же, я бы поставил Булгакова к стенке и сам собственноручно расстрелял его». Георгий Васильевич не уточнял в беседе ни источник сведений, ни дату и место диспута, на котором выступал В. В. Маяковский. В литературе подобный факт мне не встречался. Возможно, что это одна из «легенд», услышанная Свиридовым от кого-либо из литературного мира. Заметим также, что когда в конце 1980–х гг. началась волна «разоблачительной» критики в адрес Маяковского, Свиридов решительно восстал против нее. «Что бы ни говорили, при всех его ошибках, у этого человека была великая, возвышенная душа» — это подлинные слова Свиридова. Существует первоначальный набросок будущей первой части «Патетической оратории». Вместо известной контаминации из «Левого марша» и «Нашего марша» здесь были строки из поэмы «Облако в штанах». Раннего, дореволюционного Маяковского Свиридов носил в памяти своей души...

[93] Об этом известном, вероятно, театроведам случае (реальном или вымышленном) политического доноса Вс. Мейерхольда на спектакль МХАТа я слышал от Г. В. Свиридова. Ему об этом рассказывал академик Федор Львович Шапиро (1915—1973), страстный театрал, отец которого в 1920-е гг. работал, кажется, администратором во МХАТе. В отечественной литературе о В. Э. Мейерхольде я не встречал упоминания об этом факте. Как известно по воспоминаниям Н. К. Крупской, Ленин не любил Ч. Диккенса за «слезливую сентиментальность» и ушел с середины спектакля.

[94] Об отношении В. И. Ленина к «памятникам футуристического пошиба» (А. В. Луначарский) см., например, след. источник: *Луначарский А. В.* Ленин и искусство.

— В кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. — 6-е изд. — М.: Художеств, лит., 1979. – С. 661– 664.

[95] Слова из записки Ленина Луначарскому от 6 мая 1921 г. См.: *Наумов Е. И.* Ленин о Маяковском (новые материалы). — В кн.: Литературное наследство. Т. 6. Новое о Маяковском. – М.: Изд– во АН СССР, 1958. – С. 210. Там же (с. 208) см. факсимильное воспроизведение этой записки.

[96] См. факсимиле титульного листа экземпляра книги «150 000 000», поднесенной Маяковским Ленину с надписью рукой поэта: «Товарищу Владимиру Ильичу Ленину с комфутским приветом». — В кн.: Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. – М.: Изд– во АН СССР, 1958. – С. 213.

[97] «А почему не атакован Пушкин?», «Забыли Растрелли вы?/ Время/ пулям/ по стенке музеев тенькать./ Стодюймовками глоток старье расстреливай!» — строки из опубликованного в газете «Искусство коммуны» стихотворения Маяковского «Радоваться рано» (1918). В той же газете (№ 4 от 29 декабря 1918 г.) с возражением выступил А. В. Луначарский («Ложка противоядия»). Судя по всему, газета закрылась сама собой, в условиях разгоравшейся Гражданской войны, без официального запрета со стороны партийных или государственных органов.

[98] По мнению крупнейшего современного специалиста по творчеству А. М. Горького, главного научного сотрудника ИМЛИ РАН Л. А. Спиридоновой, это слово Горький употреблял по отношению к другим литераторам. Однако сходная оценка Маяковского со стороны Горького все же была. См., например, его отзыв о поэте, сохранившийся в записи на двух листках блокнота от начала декабря 1935 г.: «Я хорошо знал Маяковского с 14 по 17-й год. В ту пору он пребывал в настроении анархиста; это настроение, свойственное его натуре, нередко выражалось в хулиганстве. Утверждаю, что хулиганство — результат его истеричности, осложненной болезненно раздутым самолюбием и столь же болезненной застенчивостью, которая всегда характерна для самолюбцев» (журнал «Урал» (Екатеринбург). — 1994. – № 6. – С. 283). С одним «р» слово «революционный» у Горького все же встречается в письме к М. М. Зощенко от 25 марта 1936 г.: «Указать бы, что и "революционный" поэт Маяковский кричал...» Эту фразу, как и само письмо к Зощенко, весьма знаменательное, Свиридов знал. В его библиотеке есть том *Литературного наследства,* в котором приводится это письмо (Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. – С. 168).

[99] Свободное переизложение текста Свиридовым. У Достоевского: «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом. Прибавлю, однако ж, что кроме моего разрешения общественной формулы не может быть никакого». См.: *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. В 10 т. Т. 10. Бесы. Роман в 3 ч. – М.: ГИХЛ, 1957. – С. 421– 422.

[100] Цитата из «Письма к издателю» А. С. Пушкина. См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 12. Критика. Автобиография.–М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – С. 97. Курсив Свиридова.

[101] Начальные строки стихотворения «О чем писать?» (1970).

[102] Судя по всему, это набросок статьи, посвященной выходу в свет следующей пластинки: Чайковский Б. А. Концерт для фортепиано с оркестром (1971). Исполнители: партия фортепиано — автор, Московский камерный оркестр под управлением Р. Баршая. «Мелодия». Стерео 33 С10-06427 и С10-06428. Какую вторую пластинку имел в виду Свиридов, сейчас сказать трудно.

[103] Имеется в виду опера А. Берга «Воццек». В личной библиотеке Г. В. Свиридова сохранился клавир оперы А. Берга «Воццек». Это литографированное издание 1920-х гг. вышло в свет в Ленинграде в тот период, когда опера готовилась к постановке на сцене Мариинского театра. Приехавший в Ленинград в 1932 г. Свиридов не слышал оперу на сцене, но знал ее хорошо. В 1980-е гг. он вспоминал и наигрывал из нее отрывки наизусть.

[104] Судя по некоторым деталям, этот фрагмент представляет собой отклик на балет Р. Щедрина «Анна Каренина».

[105] Строка из стихотворения Б. Пастернака «Актриса», посвященного А. П. Зуевой (1957).

[106] Слова из стихотворения Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1825). У Пушкина: «Что слава? — Яркая заплата/На ветхом рубище певца».

[107] Имеется в виду стихотворение Е. Евтушенко «К Есенину» (1973). «Чем он — чертушка! —/русский народ подкупил?/Тем, что не подкупал и некупленным был» (цит. по: *Евтушенко Евг.* Избранные произведения. Т. 2. 1966–1974. Стихотворения и поэмы. — М.: Художеств, лит., 1980. — С. 345).

[108] Валерий Александрович Гаврилин (1939– 1999) — композитор. Лауреат Государственных премий СССР и РСФСР, народный артист России. См.: *Гаврилин В.* Русская тетрадь: Вокальный цикл для меццо-сопрано с фортепиано. Слова народные. — М.; Л.: Музыка. 1967. *Его же.* Вечерок. Вокальный цикл для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано. Ч. I. — Л.: Сов. композитор, 1984.

[109] Вадим Федорович Веселов (1931—1990) — композитор. См.: *Веселов В.* Апрельские песни. Из вокального цикла: Для голоса в сопровождении фортепиано. Слова А. Блока. — Л.; М.: Сов. композитор, 1973.

[110] Роман Семенович Леденев (род. 1930) — композитор. Народный артист России. См.: *Леденев Р. С.* Некрасовские тетради: Для баса и фортепиано. Соч. 24/ Слова Н. Некрасова. — М.: Сов. композитор, 1984. *Посвящено А. Ф. Ведерникову.*

[111] Борис Александрович Чайковский (1925—1996) — композитор. Народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР.

[112] Речь идет об опере О. В. Тактакишвили (1924—1989) «Похищение луны». Премьера состоялась 25 марта 1977 г. в Большом театре Союза ССР. См.: *Тактакишвили О.* Похищение луны. Опера в трех действиях. Клавир / Либретто О.Тактакишвили по одноименному роману К. Гамсахурдия; Стихи Ш. Нишнианидзе; Русский текст И. Мазнина. — М.: Сов. композитор, 1979. Среди многочисленных работ о Тактакишвили упомянем недавно вышедшую в свет книгу родного брата жены Отара Васильевича Георгия (Гоги) Чиракадзе «Рядом с Отаром Тактакишвили» (Тбилиси: б.и., 1999, 156 с. На рус. и груз. яз.). В этой книге есть страницы, посвященные дружбе двух композиторов.

[113] Вельо Тормис (род. 1930) — эстонский композитор. Народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР и Эстонской ССР. О постсоветском периоде жизни В. Тормиса и его отношениях со Свиридовым см.: *Тевосян А.* Эстонские встречи. Десять лет спустя. С Вельо Тормисом (в) «Con amore»// Музыкальная академия. – 1999. – № 2. — С.173—177.

[114] В десятом номере журнала «Советская музыка» за 1974 г. была помещена статья Н. Зейфас, посвященная В. Тормису, «Художник честный, принципиальный» (с. 8–11). В этом же номере на с. 12 – 26 помещена подборка статей под рубрикой «Обсуждаем симфонию А. Шнитке».

[115] Песни странника. Для баритона и фортепиано. Клавир / Слова Ван Вея, Бо Цзюй-и и Хэ Чжи-чжана; Пер. с китайского Ю. Шуцкого (1941— 1942). Рукопись (автограф). Личный архив Г. В. Свиридова.

[116]См.: Песни А. Берга: Песни для высокого голоса с фортепиано. Сост. С. Апродов. Рус. текст С. Гинзберг. Тетрадь 2. – М.: Музыка, 1971.

[117] Имеется в виду опера С. С. Прокофьева «Игрок» по роману Ф. М. Достоевского.

[118] Имеется в виду опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» по одноименной повести Н. С. Лескова (название первой редакции оперы).

[119] Это замечательное произведение В. Веселова на слова А. Блока так и осталось неопубликованным. Георгий Васильевич отмечал его как удивительную находку. Я слышал его в исполнении автора.

[120] Скорее всего это цитата по памяти из рецензии А. Блока на пьесу В. Мейерхольда и Ю. Бонди «Алинур» (1918). У Блока: «Надо убаюкать зрителя простым и натуральным, чтобы затем разбудить его отдыхающее воображение неожиданной искрой искусства» (цит. по: *Блок А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 6. Проза. 1918–1921. – М.; Л.: ГИХЛ, 1962. – С. 321).

[121] Неточная цитата по памяти. Имеются в виду известные слова, якобы принадлежащие Пушкину, которые знал Л. Н. Толстой. В воспоминаниях о своем отце С. Л. Толстой приводит эту фразу: «Он <Л. Н. Толстой> говорил, что иногда действующие лица у писателя поступают неожиданно для него самого. Как пример он приводит слова Пушкина, сообщенные одним из современников Пушкина: «Какова моя Татьяна, какую штуку выкинула! Отказала Онегину!» См.: *Толстой С. Л.* Мой отец в семидесятых годах. Высказывания его о литературе и писателях. (Цит. по след. изд.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. — М.: Художеств, лит., 1978. — С. 218.)

[122] Название произведения Д. С. Мережковского.

[123] Александр Иосифович Константиновский (1906—1958) — театральный художник, книжный иллюстратор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. См. о нем статью Г. М. Левитина в сб. «Ленинградские художники театра». – Л., 1971. – С. 33– 64.

[124] Парафраза стихотворения А. Блока «Балаганчик».

[125] *Хаксли О.* Шутовской хоровод. Роман (1923). Рус. пер. (1936).

[126] Итало-французский фильм режиссера Алекса Жоффра (1960). В советском прокате появился в 1961 г.

[127] Судя по дате, поставленной перед заглавием фрагмента, речь идет о кинофильме «Умереть от любви» режиссера Андре Кайятта (Франция, 1970), где главную роль играла А. Жирардо. «Среда заела» – фраза Ф. М. Достоевского, неоднократно им употреблявшаяся. См., например, *Дневники писателя.*

[128] Мысли о поэзии А. Блока можно встретить и в других записных тетрадях Свиридова, в его нотных рукописях. Вероятно, данный материал представляет собой заготовку текста к радиопередаче или к статье. См. также статью Свиридова о поэте, которая была опубликована в газете «Правда» под заглавием «Музыка поэзии» в рубрике «К 100-летию со дня рождения А. Блока» 27 ноября 1980 г. (№332 /22762/. – С. 3). См. перепечатку этой статьи в *Книге о Свиридове* (сост. А. А. Золотов) под заглавием «Блок и музыка» (М.: Сов. композитор, 1983. — С. 258). Сам Георгий Васильевич не был удовлетворен этой статьей и пытался написать новую, но так и не написал.

[129] По всей видимости, это ошибка памяти Свиридова. У Блока в стихотворении «Голоса скрипок» (1910) из цикла «Арфы и скрипки» есть похожая строка: «В отчизну скрипок запредельных».
[130] Наряду с «Гимном критику» в 1915 г. Владимир Маяковский пишет целый «цикл» сатирических гимнов: «Гимн судье», «Гимн ученому», «Гимн здоровью», «Гимн обеду».
[131] Стихотворения, книга вторая. Разные стихотворения (1905). Свиридов положил стихотворение на музыку (см.: ПСП, № 22, 186, 250).
[132] См. стихотворение «Валкирия. (На мотив из Вагнера)» (1900).
[133] «Так Зигфрид правит меч над горном:/То в красный уголь обратит,/То быстро в воду погрузит — /И зашипит, и станет черным/Любимцу вверенный клинок.../Удар — он блещет, Нотунг верный,/ И Миме, карлик лицемерный,/В смятенье падает у ног!» (18—24 строки Пролога поэмы «Возмездие»).
[134] Из цикла «Родина» (1914).
[135] Отдельное стихотворение (1907).
[134] Из цикла «Осенняя любовь» (1907). Это стихотворение Свиридов положил на музыку (см.: ПСП, № 211, 250).
[137] Скорее всего от Н. Клюева, из его писем или в устной передаче А. Блок узнал текст сектантского стиха, приведенного им в статье «Стихия и культура» (см.: *Блок А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 5. – М.; Л., 1962. – С. 359). На этот текст Г. В. Свиридов написал хор «Любовь святая», вошедший в Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Со слов самого Георгия Васильевича, первая редакция хора возникла еще в 1949 г. В семейном архиве Свиридовых сохранился рукописный автограф первоначального замысла этого хора под заглавием «Кант».
[138] Речь идет о романсе «Ночью в саду у меня», соч. 38, №1 (1916). Слова А. Блока (Из Исаакяна).
[139] Имеются в виду следующие сочинения на слова А. Блока: *Мясковский Н. Я.* Шесть стихотворений А. Блока. Соч. 20 // *Мясковский Н. Я.* Вокальные сочинения. Для голоса в сопровождении фортепиано. В 2 т. Т.1. — М.: Музыка,1981; *Щербачев В. В.* Семь стихотворений А. Блока. Соч. 11 («Косы Мэри распущены...». — Л.: Тритон, б. г.; «Здесь дух мой злобный...». — М.; Пг.: Гос. изд.-во «Музсектор», 1923; «Я сегодня не помню...». — Л.: Тритон, б.г.; «Не спят, не помнят...». — Л.: Тритон, б. г.; «Дым от костра». — Л.: Тритон, б. г.; «Та жизнь прошла...». — М.: Гос. Изд-во «Музсектор», 1924; «Мэри». М.: Гос. Изд-во «Музсектор», 1924); *Шапорин Ю. А.* Далекая юность: Песни для голоса с фортепиано / Слова А. Блока. Ор.12. — М.: Музгиз, 1940. Свиридов упоминает здесь этот ряд имен далеко не случайно. Он хорошо помнил музыку этих композиторов, которых он знал, и относился к ним (особенно к В. В. Щербачеву и Н. Я. Мясковскому) с безграничным уважением. Кажется, не без влияния опыта своих предшественников он пишет в 1938 г. свой первый цикл романсов на слова А. Блока.
[140] Скула и Брошка — персонажи оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина. В Тетради 1973—1979 (№ 2) этим персонажам Г. В. Свиридов посвятил отдельное, довольно пространное эссе.
[141] Балет не был поставлен, так как заказчику, С. П. Дягилеву, не понравилась музыка. Она почти целиком вошла в «Скифскую сюиту». См.: *Нестьев И.* Прокофьев. – М.: Музгиз, 1957. – С. 109, 115– 118.
[142] Один из вариантов композиционного плана большого ораториального *сочинения на слова А. Блока, о котором пойдет* речь *ниже (см.* следующий

фрагмент под заголовком *Форма сочинения).* В него составной частью входила трехчастная кантата «Барка жизни». Другие упоминающиеся здесь песни входили в состав его грандиозного сверхцикла под условным названием «Большой Блок» (см. сн. 143). Стихотворение А. Блока «Задебренные лесом кручи...» Свиридов собирался положить на музыку. Песня «Сочельник» («Сочельник в лесу») так и не была завершена.

[143] Одно из редких, сохранившихся письменных авторских свидетельств о существовании замысла большого сочинения на слова А. Блока. Скорее всего это была трансформация старой, восходящей еще к концу 1950-х – началу 1960-х гг. идеи создания оратории. В личном архиве Г. В. Свиридова сохранилась подборка его сочинений на слова А. Блока (папка под заглавием «Большой Блок») со списком из 37 названий рукой автора. Первые пять названий объединены в одно целое: оратория «Песни о России» (вариант названия — «Пять песен о России»). Насколько я помню слова самого Георгия Васильевича, в мистерии, наподобие церковной службы, наряду с пением должно было быть чтение текста. Георгий Васильевич предполагал включить в мистерию тексты из дневников и ряда статей А. Блока. Кроме того, предполагалось наличие чисто инструментальных, оркестровых «ритурнелей». В рабочих нотных тетрадях сохранились эскизы некоторых из этих ритурнелей в клавирном изложении.

Теперь, уже когда составлен полный список произведений Г. В. Свиридова, могу свидетельствовать, что ни Пушкин, ни Есенин, никакой другой поэт, а именно А. Блок занимает первое место в творчестве композитора, по крайней мере, в количественном отношении. Замысел мистерии так и остался нереализованным, но наряду с ним, параллельно с Блоком, у Свиридова зрел уже иной замысел, связанный с литургической поэзией, который в конечном итоге привел его к созданию монументального хорового цикла «Песнопения и молитвы».

[144] Имеется в виду рассказ «Песни на деревне» (1909).

[145] Персонаж из маленькой трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы». В конце 1970-х — начале 1980-х гг. у Свиридова было намерение написать оперу на этот сюжет. В личном архиве композитора сохранились аудиокассета с записью фрагмента в авторском исполнении и рукопись (автограф) с потактовой разметкой, с указанием инструментов, размеров, частично с тематическим материалом и гармоническими комплексами. В клавире завершена была только *Песня Мери* и частично *Гимн Вальсингама.*

[146] Это скрытая цитата из известного афоризма А. К. Лядова: «Бога — нет, отца — в зубы, жизнь — копейка» (привожу по памяти).

[147] Шайе, точнее Шайи (Chailley) Жак (1910–1999) – композитор, музыковед, крупнейший специалист в области музыкальной медиевистики и истории музыки эпохи Возрождения. Профессор, член-корреспондент Академии изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде, действительный член Бельгийской Королевской академии, вице-президент Французского музыковедческого общества. Пройдя большой путь от дирижера различных хоровых коллективов, занимал ряд ответственных постов. В 1937 г. был назначен генеральным секретарем, а в 1947 г. — заместителем директора Высшей национальной консерватории в Париже. С 1953 г. — профессор истории музыки в Парижском университете, а с 1959 по 1972 г. — директор Института музыковедения при нем. В 1964—1966 гг. — президент Национального комитета по музыке. В то время, когда Свиридов слышал его выступление в Сорбонне, он читал курс истории музыки на филологическом

факультете в Парижском университете, будучи одновременно директором известного высшего музыкального заведения Франции — Школы канторум (Schola cantorum), основанной в 1894 г. по инициативе известного французского композитора Венсана д'Энди (с 1954 г. — Академия музыки). В 1972–1973 гг. — председатель французской Академии грамзаписи, с 1973 г. — генеральный инспектор Министерства просвещения по делам музыкального образования.

[148] Владимир Гофман – сын французского музыковеда Р. М. Гофмана.

[149]«Он <Белинский> знал, что основа всему — начала нравственные» *(Достоевский Ф. М.* Из «Дневника писателя»: Из «Дневника писателя» за 1873 год // В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. — М.: Художеств. лит., 1977. — С. 520). (Из «Серии литературных мемуаров»).

[150] Строка из стихотворения Ф. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?» (начало 1830-х гг.). См.: *Тютчев Ф. И.* Соч. В 2 т. Т. 1. Стихотворения. — М.: Художеств, лит., 1984. — С. 78.

[151] Имеется в виду американский мюзикл «Скрипач на крыше» Д. Бока и Д. Стайна.

[152] Мюзикл английского композитора Эндрю Ллойда Уэббера (1970).

[153] С академиком В. Л. Гинзбургом Свиридов встречался обыкновенно на дорожках академических дач в Ново-Дарьино. Я помню долгие совместные прогулки этих современных «перипатетиков», разговоры, весьма откровенные, всегда почти переходившие в спор, ибо оба собеседника придерживались разных, порой диаметрально противоположных взглядов по многим вопросам. Это не мешало композитору приглашать академика на свои концерты, а ученому, когда позволяло его весьма насыщенное делами время, посещать их.

[154] См.: *Толстой А. Н.* Голубой плащ (О театре) // *Толстой А. Н.* Собр. соч. В 10 т. Т. 10. Публицистика. Рассказы Ивана Сударева. — М., 1986. — С.23.

[155] Имеется в виду балет петербургского композитора Бориса Тищенко.

ТЕТРАДЬ 1973– 1980

Тетрадь имеет порядковый номер 2. Внешне напоминает тетрадь № 1, только обложка желтого цвета. В тетради 145 листов (есть оторванные листы и один лист, прикрепленный скрепкой). Почерки Э. Г. Свиридовой и Г. В. Свиридова. Использовалась шариковая ручка с пастой разного цвета. В отличие от первой тетради она содержит немного деловой информации, которую частично сохраняем, чтобы читатель мог составить себе представление о подобного рода записях.

Эти записи рукой Эльзы Густавовны Свиридовой велись погодно, с 1972 по 1976 г., каждый год отмечен на отдельных листах и листы за год были соединены скрепкой. После 1976 г. деловые записи обрываются, уступая место мыслям самого Свиридова. В отличие от первой тетради здесь практически нет выписок и цитат из произведений художественной литературы, почти нет записей стихотворений. Тетрадь стал заполнять сам Георгий Васильевич.

Впервые тетрадь № 2 была опубликована в журнале «Наш современник» (2000. — № 12. — С. 85—108). Текст печатается с дополнениями и уточнениями.

[1] Галина Константиновна Заремба (1923—1986) — старший редактор Главной редакции музыкального радиовещания Гостелерадио СССР. Свиридов относился с большой симпатией к этой талантливой, преданной своему делу, знающей женщине, отличающейся тонким вкусом, искренней любовью к музыке Свиридова.

[2] Константин Кириллович Калиненко в то время перешел из Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия» на работу в Главную редакцию музыкального радиовещания Гостелерадио СССР, где он возглавил отдел симфонической музыки.

[3] Римма Иосифовна Генкина (даты жизни неизвестны) — завотделом музыкально-образовательных передач Главной редакции музыкального радиовещания Гостелерадио СССР.

[4] Максима Шостаковича Свиридов знал еще ребенком. Георгий Васильевич считал, что Шостаковичами был сделан правильный выбор специальности дирижера для Максима. Дмитрий Дмитриевич сумел показать и рассказать сыну всё необходимое для верной интерпретации своих произведений. И Максим Шостакович естественно и вполне заслуженно стал одним из последовательных и наиболее серьезных исполнителей музыки Д. Д. Шостаковича. Максим неоднократно исполнял и произведения Свиридова. Георгий Васильевич считал, что если бы не фамилия, которая часто вызывает чувство зависти, ревнивое отношение со стороны коллег-дирижеров, то к Максиму относились бы просто как к профессиональному дирижеру, без всяких скидок или преувеличений.

[5] Имеется в виду вышедшее в 1972 г. второе, дополненное издание монографии А. Н. Сохора «Георгий Свиридов».

[6] Александр Константинович Кузнецов (р. 1938) был назначен на должность художественного руководителя, директора Московской государственной филармонии в 1973 г. На этой должности оставался до 1981 г.

[7] В музыкальной жизни Ленинграда всегда были люди, которые на какое-то время становились средоточием и хранителями традиций высокой культуры города. К таким людям относилась и Ирина Николаевна Семенова. С 1958 по 1978 г. Семенова была художественным руководителем Малого зала им. Глинки. Малый зал в то время отличался своими замечательными программами. Там любили выступать выдающиеся музыканты. Этот зал любили Шостакович и Свиридов. Высокой простотой и в то же время содержательностью отличались вступительные слова Ю. Я. Вайнкопа. Это были ослепительные осколки старой, безвозвратно ушедшей эпохи высокого Петрограда-Ленинграда... Свиридов знал Семенову еще по консерваторским годам. В середине 1940-х они общались в Союзе композиторов, где молодая выпускница консерватории заведовала бюро переписки нот. Свиридов очень ценил ее как настоящего профессионала, человека, знающего дело, обладающего безупречным вкусом.

[8] Маргарита Алексеевна Федорова — пианистка (ученица Г. Г. Нейгауза), лауреат международных конкурсов, профессор Московской консерватории. В то время, помимо сольной концертной деятельности, участвовала в составе фортепианного трио вместе с Нелли Школьниковой (скрипка) и Татьяной Прийменко (виолончель). Данное трио, вместе с перечисленными ранее певцами, — участники концерта 15 сентября 1973 г. в Малом зале Московской консерватории, в котором были исполнены «Петербургские песни». См.: ПСП, № 164. После отъезда Нелли Школьниковой за границу трио распалось.

[9] Нелли Школьникова — скрипачка (ученица Ю. И. Янкелевича), лауреат международных конкурсов, солистка Московской государственной филармонии. В середине 1970-х эмигрировала за границу. Вместе с пианисткой Федоровой и виолончелисткой Прийменко Школьникова играла в трио, которое распалось после ее отъезда за рубеж.

[10] Татьяна Прийменко — виолончелистка, лауреат международных конкурсов, профессор Московской консерватории. В составе с Маргаритой Федоровой и Нелли Школьниковой была исполнительницей фортепианного трио Свиридова.

[11] Евгения Станиславовна Гороховская — певица (меццо-сопрано), солистка Мариинского театра, профессор Петербургской консерватории. Свиридов ценил голос, безукоризненный вкус и музыкальность этой талантливой певицы. Он очень хотел с ней работать и намеревался подготовить с ней концертную программу. К сожалению, этот замысел так и не был осуществлен.

[12] См. Предисловие Майи Элик в: *Свиридов Г.* Романсы и песни для голоса с фортепиано. Т. 1. — М.: Музыка, 1975. — С. 7—10.

[13] Константин Александрович Фортунатов (1915– 1996) — скрипач, участник Великой Отечественной войны, награжден орденом Красной Звезды. В 1950-е гг. начал работу в издательстве «Музгиз», пройдя путь от редактора до главного редактора. С 1966 по 1981 г. — директор издательства «Музыка».

[14] Речь идет о составленном музыковедом Д. В. Фришманом сборнике статей «Георгий Свиридов». (Георгий Свиридов: Сборник статей/Сост. и общ. ред. Д. В. Фришмана. — М.: Музыка, 1971). Георгий Васильевич высоко оценивал и сам сборник, и способности музыковеда Фришмана. Он хотел, чтобы этот сборник был переиздан. Но Д. Фришман эмигрировал, в связи с чем возникли трудности с переизданием.

[15] Василий Филимонович Шауро (р. 1912) — в то время заведующий Отделом культуры ЦК КПСС. Свиридов лично не обращался к В. Ф. Шауро, так как Василий Филимонович курировал деятельность Союза композиторов СССР, но они встречались на заседаниях, общих приемах. Свиридов ценил этого достойного человека, участника Великой Отечественной войны. В телефонном разговоре со мной Василий Филимонович произнес и просил запомнить его слова: «Для меня Георгий Васильевич Свиридов — дорогой, святой, великий человек».

[16] Юрий Константинович Курпеков (1932–2000) — в то время заведующий сектором музыки Отдела культуры ЦК КПСС. Свиридов познакомился с Курпековым в 1960-е гг., когда Юрий Константинович пришел на работу в аппарат ЦК. С того времени у них завязалась дружба, продолжавшаяся до последнего дня жизни композитора. Курпэ, как он его в шутку звал, был рядом и поддерживал Свиридова в самые трудные моменты жизни. После кончины композитора и вдовы, Э. Г. Свиридовой, он помог нашей семье в первые дни нелегкой московской жизни. Юрий Константинович стал одним из учредителей Национального Свиридовского фонда (1999).

[17] Вячеслав Иванович Кочемасов (1918—1998) — крупный государственный деятель. Прошел обычный для того времени путь от комсомольского работника до посла. Председатель Антифашистского комитета молодежи (1948), секретарь ЦК ВЛКСМ (1948–1955), член Всемирного совета мира, с 1955 по 1960 г. работал в Посольстве СССР в ГДР, с 1960 г. возглавил отдел Германии в Министерстве иностранных дел СССР. С 1962 по 1983 г. был заместителем Председателя Совета Министров РСФСР, курировал культуру. Впоследствии посол СССР в ГДР. Кочемасов был одним из тех редких руководящих работников, с которым у Свиридова установились теплые, дружеские отношения.

[18] Евгений Владимирович Зайцев (р. 1925) — в то время первый заместитель министра культуры РСФСР, с 1983 по 1986 г. — первый заместитель министра

культуры СССР, с 1986 по 1988 г. — первый заместитель заведующего отделом культуры ЦК КПСС.

[19] Георгий Петрович Александров (р. 1923) — в 1970-е гг. заместитель министра культуры РСФСР.

[20] Ростислав Николаевич Здобнов (р. 1926) — в то время заместитель директора Московской филармонии, впоследствии директор Государственного музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки.

[21] В репертуаре Федоровой как концертирующей пианистки были произведения Свиридова. У Федоровой и ее мужа Здобнова были давние дружеские отношения с Г. В. Свиридовым. Дружили и общались семьями.

[22] Александр Павлович Ерохин — пианист-аккомпаниатор Московской филармонии, работал в ансамбле с З. А. Долухановой, Е. В. Образцовой и многими другими выдающимися певцами.

[23] Евгений Михайлович Шендерович (1918—1999) – пианист-ансамблист, педагог, композитор, концертмейстер. Заслуженный артист РСФСР (1981). Преподавал в Ленинградской и Московской консерваториях. Работал со многими певцами. Был постоянным партнером Евгения Нестеренко. В репертуаре Нестеренко и Шендеровича постоянно были романсы и песни Свиридова. После отъезда в Израиль — профессор Академии музыки в Иерусалиме (Rubin Academy of Music). Между Шендеровичем и Свиридовым были хорошие, дружеские отношения. После кончины Евгения Михайловича его вдова Сусанна Семеновна прислала копии писем Георгия Васильевича, сохранившиеся в архиве Шендеровича. В личном архиве Г. В. Свиридова хранятся письма и открытки замечательного музыканта.

[24] Непонятно, о ком идет речь. Это может быть известная певица Белла Руденко, с которой сотрудничал Шендерович, или В. И. Руденко, сотрудник Музея-квартиры Н. С. Голованова, где Шендерович часто выступал.

[25] Поводом для данного и ряда последующих наблюдений, касающихся оперного жанра и музыкального театра, послужило, очевидно, знакомство с произведением Р. Щедрина «Мертвые души»: Оперные сцены по поэме Н. В. Гоголя в трех действиях. Либретто автора музыки (1976).

[26] «Русская девчонка», третья песня на слова А. Прокофьева из цикла «Слободская лирика».

[27] Это было одно из ярких событий жизни Свиридова. Вместе с Евгением Нестеренко и командой телевизионщиков из Музыкальной редакции первого канала во главе с режиссером Ю. М. Богатыренко Свиридов поехал на открытие Дома-музея М. П. Мусоргского, где давали концерт из произведений Мусоргского, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Свиридова. Затем они побывали в Пушкинских Горах у легендарного Семена Гейченко, к которому Свиридов относился с трепетным чувством. Плодотворная поездка, масса впечатлений, разговоры с Гейченко оказали благотворное влияние на Свиридова. Он много тогда работал и многое успел завершить.

[28] О том, что Свиридов намеревался оркестровать поэму «Отчалившая Русь», было известно. В библиотеке композитора сохранились изданные ноты поэмы (для голоса с фортепиано), в которых его рукой указаны инструменты и намечена оркестровая фактура. Данная запись в тетради — одно из редких свидетельств существовавшего у композитора намерения использовать в поэме хор. Под

«Гимном» имеется в виду последняя часть поэмы «О родина, счастливый и неисходный час!».

[29] Один из вариантов замысла под условным названием «Большой Блок». См. примечание 17 к Тетради 1972—1980 гг. Песни, отмеченные знаком минус, скорее всего так и не были написаны. Они не встречаются ни в нотных рукописях, ни в аудиозаписях.

[30] В окончательной редакции поэмы «Отчалившая Русь» эта часть получила название по первой строке отрывка поэмы Есенина «Пришествие»: «Симоне, Петр... Где ты? Приди...»

[31] Отрывок из поэмы «Сорокоуст» послужил поэтической основой для девятой части поэмы «Трубит, трубит погибельный рог!».

[32] Неполный композиционный план оратории, так и не дописанной Свиридовым (см.: ПСП, № 16).

[33] Список произведений на слова С. Есенина для хора без сопровождения или с оркестром, частично созданных в разные годы, а также планируемых (например, таких, как «За окошком — месяц...», наброски которого сохранились в нотах или «Под красным вязом...», вероятно, так и не написанное).

[34] Незавершенный вокальный цикл для голоса в сопровождении фортепиано (см.: ПСП, № 199).

[35] Один из вариантов замысла 1970 — 1980-х гг. создания вокального цикла на слова А. С. Пушкина (см.: ПСП, № 195, 196, 227. Там же см. Монологи и гимны для баса с оркестром на сл. А. С. Пушкина, № 197).

[36] Песня для баса с оркестром «Река Керженец» («Мы идем рука в руке...») первоначально входила в состав кантаты (не путать с ораторией!) «Мужик» на слова И. Бунина, С. Есенина и Б. Корнилова (см.: ПСП, № 17). Что касается второй песни, то она даже фрагментарно не встречается ни в нотных рукописях, ни в аудиозаписях. По всей видимости, она так и не была написана вообще.

[37] Это незавершенное произведение встречается в одном из вариантов композиционного плана кантаты «Мужик» (см.: ПСП, № 17).

[38] Про татарский полон. Слова народные. Обработка для голоса в инструментальном сопровождении. Произведение не завершено (см.: ПСП, № 112).

[39] Созданная в 1938 г., Элегия входила в цикл романсов на слова М. Ю. Лермонтова (см.: ПСП, № 117). Впоследствии Свиридов неоднократно возвращался к ней. В личном архиве композитора сохранилась вторая редакция Элегии для голоса с оркестром (в виде дирекциона).

[40] Для смешанного хора с симфоническим оркестром. Произведение не завершено (см.: ПСП, № 41).

[41] В личном архиве Г. В. Свиридова это произведение в нотной записи пока не обнаружено. Но зато «лирическое страдание» сохранилось в авторском исполнении на аудиокассете. Теперь оно переписано на компакт-диск и хранится в звуковом архиве композитора.

[42] Одна из редакций композиционного плана незавершенной оратории Г. В. Свиридова для сопрано, меццо-сопрано, баса, мужского и смешанного хоров и симфонического оркестра, к которой он постоянно возвращался на протяжении 1960 – 1980– х гг. (см.: ПСП, № 13).

[43] Очень важное авторское свидетельство о намерении создать ряд сюит на основе музыки к кинофильмам. Этот замысел был осуществлен лишь частично. Сохранилась сюита (в двух авторских редакциях) из музыки к кинофильму

«Великий воин Албании Скандербег». Ноты музыкальных номеров к кинофильму «Воскресение», безуспешно разыскиваемые самим композитором, по всей видимости, утрачены. Во всяком случае, в Нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии ни партитуры, ни партий не сохранилось. Музыка к другим кинофильмам, помимо звуковых дорожек, сохранилась в виде партитур.

44 Вероятно, речь идет о песне «Мы не верим!» для баса, смешанного хора и симфонического оркестра на слова В. Маяковского, созданной в 1960 г. (см.: ПСП, № 26). Свиридов так и не вернулся к этому замыслу.

45 Из стихотворения Ф. Тютчева «Сны» (1830).

46 Данная запись представляет собой развернутый план с тезисами работы, посвященной Глинке. В 1979 г. исполнилось 175 лет со дня его рождения. По решению правительственной комиссии по подготовке юбилея было решено обратиться к Свиридову с просьбой выступить на торжественном вечере по случаю юбилея в Большом театре со *Словом о Глинке.* Это выступление состоялось 31 мая 1979 г. На основе своего выступления Свиридов решил написать статью, посвященную Глинке. Как в устном выступлении, так и в статье Свиридов выразил свое, очень важное для него самого, понимание *народности* искусства. Данные наброски и план отражают ход работы над *Словом о Глинке.* Текст *Слова* Свиридова опубликован А. А. Болотовым. См.: Книга о Свиридове: Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки/Сост. А. А. Золотов. — М.: Сов. композитор, 1983. — С. 215—221.

47 В шутку Свиридов называл Хвином персонажа оперы Глинки Финна.

48 Персонаж оперы Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова».

49 Из «Петербургских записок 1836 года» Н. В. Гоголя.

50 См. примечание 28 к Тетради 1972—1980.

51 Сейчас трудно сказать, какую конкретно работу музыковеда Л. С. Тениной Свиридов хотел процитировать. Но упоминание о ней в контексте следующего затем рассуждения о песне лишний раз подтверждает, что в поле свиридовского слуха были любые явления песенного жанра, в том числе и жанра массовой советской песни. И, конечно, он знал статьи специалистов-музыковедов, посвященные этому жанру.

52 «Слушая сию новинку,/Зависть, злобой омрачась, Пусть скрежещет, но уж Глинку/Затоптать не может в грязь» — пушкинское четверостишие из коллективного стихотворения «Канон в честь М. И. Глинки» *(Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 3 (1). Стихотворения 1826—1836. Сказки. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – С.490).

53 «Мы дали образец иного звуко- и словосочетания: дыр бул щыл/ убещур/ скум/ вы со бу/ р л эз (кстати, в этом пятистишии больше русского национального чем во всей поэзии Пушкина)» — *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое. — М., 1913. — С. 9.

54 Возможно, Свиридов имел в виду заключительные страницы «Хроники моей жизни», в частности, следующие слова И. Ф. Стравинского: «К несчастью, чем ярче проявляется индивидуальность автора, тем реже полное взаимопонимание между ним и публикой. Чем более он устраняет все, что приходит извне, что не является им, что не содержится в н е м, тем более он рискует обмануть ожидание широких масс. Непривычное всегда способно их оттолкнуть» *(Стравинский И.* Хроника моей жизни. — Л.: Музгиз, 1963. – С. 248).

[55] Имеется в виду главный персонаж балета А. Петрова «Пушкин: размышления о поэте» для чтеца, меццо-сопрано, хора и оркестра. Либретто Н. Касаткиной и В. Василева по Пушкину (1978).

[56] Вероятно, имеются в виду следующие два балета середины 1970-х гг., поставленные на музыку С. С. Прокофьева: хореографическая трагедия «Царь Борис», либретто и постановка Н. Боярчикова (1975) и балет «Иван Грозный», поставленный Ю. Григоровичем в ГАБТе (1976).

[57] Слова эти, как сообщил В. Ф. Веселов, произнес М. С. Друскин в поезде « Красная стрела» на пути делегации ленинградцев на съезд СК РСФСР (1973), где Свиридов не был переизбран секретарем Союза.

[58] Неточная цитата по памяти. У Бальмонта: «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,/Из сочных гроздий венки свивать./ Хочу упиться роскошным телом,/Хочу одежды с тебя сорвать!» См.: *Бальмонт К.* Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. — М.: Художеств. лит., 1980. — С. 151.

[59] *Маяковский В. В.* Я сам. См.: *Маяковский В. В.* Соч. В 2 т. Т. 1. Я сам. Стихотворения. Мое открытие Америки. – М.: Правда, 1987. – С. 32.

[60] Имеются в виду следующие произведения: «Потоп», музыкальное представление (1962) и «Авраам и Исаак», священная баллада (1963).

[61] «Ибо есть какой-то тайный закон, по которому недолговечно все, разметывающееся в ширину, и коренится, как дуб, односторонняя глубина...» *(Григорьев А.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Цит. по: *Григорьев А.* Литературная критика. – М.: Художеств, лит., 1967. — С. 177).

[62] «Гибельный пожар» — парафраза из стихотворения А. Блока «Как тяжело ходить среди людей...» (1910). У Блока: «...жизни гибельной пожар» *(Блок А.* Сочинения в одном томе: Стихотворения. Поэмы. Театр. Статьи и речи. Письма / Редакция, вступит, статья и примечания Вл. Орлова. — М.; Л.: ГИХЛ, 1946. – С. 170).

[63] «А вы/ноктюрн сыграть/могли бы/на флейте водосточных труб?» — строка из стихотворения В. Маяковского «А вы могли бы?» (1913).

[64] «Я, ассенизатор и водовоз...» — из поэмы В. Маяковского «Во весь голос. Первое вступление в поэму» (1930).

[65] Нам не удалось найти стихотворения В. Маяковского с таким названием. Скорее всего Свиридов имел в виду какой-то персонаж или образ из стихотворения с иным названием.

[66] Вероятно, здесь имеется в виду стихотворение «Бюрократиада».

[67] «У народа,/ у языкотворца,/ умер/ звонкий/ забулдыга-подмастерье» — из стихотворения «Сергею Есенину» (1926).

[68] Присыпкин (Пьер Скрипкин) — «бывший рабочий, бывший партиец» — персонаж феерической комедии «Клоп» (1928—1929), Фоскин, Двойкин, Тройкин — «рабочие» — персонажи драмы «Баня» (1929—1930).

[69] За этим «этно-социологическим» обобщением скрываются вполне конкретные вещи. Здесь сплелись представления Свиридова о частных салонах и обществах в США, куда были вхожи Сергей Есенин или Владимир Маяковский, с личными наблюдениями композитора, знавшего, к примеру, Лилю Брик и ее окружение. Я помню, как мне рассказывал дядя, что Д. Д. Шостакович (до войны) не советовал ему ходить в дом Бриков. И дело тут не только в неприязни к В. В. Маяковскому, которую, как известно, испытывал по отношению к поэту Шостакович. Дмитрий Дмитриевич считал, что это, говоря без обиняков,

чекистский салон. Пастернак высказывался более осторожно, говоря, что квартира Бриков напоминала ему «отделение московской милиции». Ср. со словами А. Ахматовой: «Литература была отменена, оставлен был один салон Бриков, где писатели встречались с чекистами» *(Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Кн. 1. 1938–1941. – М.: Книга, 1989. — С. 94– 95). См. также описание квартиры Бриков в рассказе французского писателя Поля Морана «Я жгу Москву» *(Золотоносов М. Н.* M/Z, или Катаморан: Рассказ Поля Морана «Я жгу Москву» с комментариями. — СПб., 1996).

[70] По всей видимости, Свиридов имеет в виду диспут «Театральная политика советской власти» 2 октября 1926 г. в Комакадемии, на котором шла речь о постановке во МХАТе пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных». См.: *Маяковский В.* Полн. собр. соч. В 13 т. Т.12. – М., 1959. – С. 301– 305. См. также примечание 85 к Тетради 1972—1980.

[71] Имеется в виду стихотворение «Буржуй-нуво» из поэтической дилогии «Лицо классового врага» (1928).

[72] Свиридов намекает на следующие слова из стихотворения В. Маяковского «Юбилейное» (1924): «Ну Есенин, мужиковствующих свора».

[73] Так назвал себя Есенин за два дня до гибели. См.: *Устинова Е. А.* Четыре дня Сергея Александровича Есенина//Воспоминания о Сергее Есенине/Под ред. Ю. Л. Прокушева. — М.: Московский рабочий, 1975. — С. 459.

[74] Лейпцигская консерватория была основана Ф. Мендельсоном в 1843 г., но была отнюдь не первой в XIX в. См. статью А. А. Николаева «Консерватория» во втором томе Музыкальной энциклопедии (Гондольера – Корсов). – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – Стлб. 909—913.

[75] «Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне» — строка из поэмы «Во весь голос» (1929—1930).

[76] Авторство и источник цитирования установить не удалось.

[77] Из цикла Пять стихотворений Ф. Тютчева и А. Фета для голоса с фортепиано, ор. 37, № 1. Слова Ф. Тютчева (1918).

[78] Вероятно, одна из пьес цикла Две канцоны с танцами для скрипки и фортепиано, ор. 43 (1924).

[79] Возможно, имеется в виду пьеса из цикла Три ноктюрна для скрипки с фортепиано, ор. 16 (1908).

[80] См. выше примечание 78.

[81] Судя по всему, эта незаконченная мысль является попыткой сформулировать свое отношение к появившейся в эти годы на сцене опере А. Петрова «Петр Первый», либретто Н. Касаткиной и В. Василева (1975).

[82] Строфа из стихотворения А. К. Толстого «Алеша Попович». См.: *Толстой А. К.* Соч. В 2т. Т. 1. Стихотворения. — М.: Художеств, лит., 1981. —С. 218.

[83] Имеется в виду техника композиции в двенадцати тонах, разработанная и изложенная в виде методического пособия для композиторов Арнольдом Шёнбергом.

[84] См. примечание 99 к Тетради 1972—1980 гг.

[85] Имеется в виду произведение И. Ф. Стравинского (1930).

[86] Скорее всего неточное цитирование по памяти. В письме В. Н. Кашперову (б. д.) Глинка пишет: «Все искусства, а следовательно, и музыка, требуют: 1) чувства (L'art c'est le sentiment). 2) *Формы* Forme — значит *красота,* то есть соразмерность частей для составления *стройного* целого. Чувство зиждет — дает основную идею;

форма — облекает идею в приличную, *подходящую* ризу. *Условные формы,* как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют *историческую* основу. *Чувство и форма* — это душа и тело» *(Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2. — Б. м., 1977. — С. 148).

[87] Имеется в виду опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».

ТЕТРАДЬ 1978– 1980

Тетрадь имеет порядковый номер 3. Тетрадь стандартного размера на 96 листах, переплет — дерматиновый желтого цвета. Такого типа тетради, видимо, чем-то устраивали Георгия Васильевича, они составляют большинство из толстых тетрадей. Э. Г. Свиридова закупала их партиями. Для записей использована только половина тетради (48 листов). Вероятно, со второй половины тетрадь становилась неудобной для записи, ее необходимо было придерживать левой рукой при письме, что вызывало неудобство. Поэтому многие тетради заполнены до половины, а то и меньше. Затем Свиридов начинал новую тетрадь. Записи велись графитным карандашом и шариковой ручкой с пастой разного цвета. Почерки Э. Г. Свиридовой и Г. В. Свиридова.

Фрагменты из этой тетради печатались в подборках из «Разных мыслей», опубликованных в «Независимой газете» (2000. — 27 янв. — № 2. — С. 6) и в журнале «Музыкальная академия» (2000. – № 4. – С. 20—30). Целиком текст публикуется впервые.

[1] Скорее всего Г. В. Свиридов имеет в виду Шесть пьес для большого оркестра, ор. 6, первая редакция которых появилась в 1910 г.

[2] Под этим названием в конце 1970-х гг. у Свиридова существовал план произведения, которое он определял как жанр мистерии. (Об этом сочинении см. примечание 143 к Тетради 1972—1980.) Кроме того, еще в 1960-е гг. у Свиридова вызревал план оратории на слова А. Блока «Пять песен о России».

[3] Под этим названием в разное время у Свиридова существовало несколько замыслов. К тому времени, когда появилась эта запись, Свиридов уже написал вокальный цикл «Петербургские песни». В 1970-е гг. эта тема должна была получить свое развитие в замышлявшихся кантатах «Петербург» и «Прощание с Петербургом» (они должны были войти в состав четырех кантат под общим названием «Песни о России» (см. примечание 18 к Тетради 1972—1980). Позднее Свиридов осуществил один из своих «петербургских» замыслов, создав поэму для баритона в сопровождении фортепиано «Петербург», куда вошли ранее написанные сочинения (см.: ПСП, № 207).

[4] В течение нескольких десятилетий у Свиридова зрел замысел создания какого-то невероятного по своим масштабам «сверх-цикла», имевшего рабочее название «Большой Блок» (см.: ПСП, № 250).

[5] Под этим названием остался еще один незавершенный замысел оратории, возникший у Свиридова в 1970-е гг. (см.: ПСП, № 16; см. также приведенный в тексте Тетради 1973—1979 композиционный план оратории).

[6] Песни Гражданской войны — еще один свиридовский «долгострой» (так и незавершенный) — оратория (или кантата) на слова А. Прокофьева (см.: ПСП, № 13).

[7] Одно из ранних упоминаний о замысле поэмы «Золотой сон» (см.: ПСП, № 222). Чуть ниже в основном тексте данной Тетради Свиридов записывает композиционный план этой поэмы под другим названием — «Из Николая Рубцова».

[8] Имеется в виду баллада *Ночной всадник:* «Я буду скакать по холмам задремавшей Отчизны...» (см.: ПСП, № 224, а также № 222).

[9] Имеется в виду сюита из музыки к кинофильму «Воскресение» (см.: ПСП, № 260).

[10] Первое упоминание о замысле оркестровки песен и романсов, которой композитор занялся впоследствии, в середине 1980-х гг. (см.: ПСП, № 233 и 234).

[11] Песня для баса с оркестром. Включена в композиционный план кантаты для баса, смешанного хора и симфонического оркестра на слова русских поэтов (см.: ПСП, № 17—19).

[12] Наметки композиционного плана вокального цикла (?). Существовали также замыслы под названием «Три стихотворения Кайсына Кулиева» и «На слова Кайсына Кулиева» (см.: ПСП, № 189, 191, 199 и 213).

[13] «Монологи и гимны для баса с оркестром» — под таким названием существовал замысел оркестровой версии ряда поздних произведений на слова А. С. Пушкина (см.: ПСП, № 197).

[14] Сохранились композиционные планы двух произведений под одним названием «Из Пушкина». Одно — для сопрано и баса в сопровождении фортепиано (см.: ПСП, № 195), другое – для баса с фортепиано (см.: ПСП, № 196). Кроме того, под таким же названием существовал замысел пушкинских песен для баса с симфоническим оркестром (см.: ПСП, № 227).

[15] Имеется в виду пьеса А. Штейна «Версия». См.: *Штейн А.* Версия: Фантазии на темы Александра Блока//Театр. — 1976. — Апрель. — № 4. — С. 140– 167.

[16] См.: *Орлов В. Н.* Гамаюн: Жизнь А. Блока. — Л.: Сов. писатель, 1978.

[17] Имеется в виду роман В. Катаева «Алмазный мой венец».

[18] См. письмо А. Пушкина П. Вяземскому от второй половины ноября 1825 г. См.: Переписка А. С. Пушкина. В 2 т. Т. 1. – М.: Художеств, лит., 1982. – С. 237.

[19] Имеется в виду роман А. Мариенгофа. См.: *Мариенгоф А. Б.* Роман без вранья; Циники; Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги/Анатолий Мариенгоф; Сост., подгот. текста и послесл. Б. Аверина. — Л.: Художеств. лит., 1988.

[20] Юлиан Яковлевич Вайнкоп (1901–1974) – музыковед, член Ленинградского Союза композиторов. Свиридов знал Вайнкопа еще по довоенному Ленинграду. Несмотря на разницу в возрасте, они были в дружеских отношениях. Вайнкоп был знатоком современной музыки и имел приличную коллекцию нот композиторов первой половины XX в., которой часто пользовался молодой композитор. Вайнкоп приветствовал в своей статье в журнале «Советская музыка» появление Симфонии для струнных (1940). Юлиан Яковлевич — неотъемлемая часть музыкальной культуры Ленинграда, он всё еще присутствует в Малом зале им. Глинки, и я до сих пор помню его небольшую книжицу, которую он носил с собой в концерты и просил всех более или менее выдающихся композиторов и исполнителей начиная с 1920-х гг. внести в нее автографы.

[21] Имеется в виду первая фуга a moll из цикла «Четыре прелюдии и фуги для фортепиано», ор. 101 (1918).

[22] Имеется в виду роман В. Катаева «Алмазный мой венец». См.: Новый мир. – 1978. – № 6. – С. 3– 146.

[23] Ср. с текстом речи Б. Пастернака на III пленуме Правления Союза писателей СССР в Минске (1936): «На мой взгляд, гений сродни обыкновенному человеку, более того: он — крупнейший и редчайший представитель этой породы, ее бессмертное выражение. Это — количественные полюсы качественно однородного, образцового человечества, дистанция же между ними не пустует. Промежуток этот заполнен теми «интересными людьми», теми необыкновенными и всегда третьими лицами, которые-то, на мой взгляд, и составляют толщу так называемой посредственности. <... > Нет, товарищи, такого обыкновенного человека, который в зачатке не был бы гениален <...> и только посредственность, выдумавшая длинные волосы, скрипки и бархатные куртки, нас разъединяет». Цит. по след. изд.: *Пастернак Б.* Избранное. В 2 т. Т. 2. Проза. Стихотворения. — М.: Художеств. лит., 1985. – С. 287.

[24] Строка из стихотворения С. Есенина «Ну, целуй меня, целуй...» (1925), положенного на музыку Свиридовым. См.: Свиридов Георгий. На земле живут лишь раз...: «Ну, целуй меня, целуй...»: Песня для баритона в сопровожд. фортепиано/Сл. С. Есенина//Свиридов Георгий. Романсы и песни/Сост. М. Гринберг. — Тетр. 2. — М.: Сов. композитор, 1960. — С. 21– 26.

[25] Гоголь Н. В. О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году. – См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 8. Статьи. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 159.

ТЕТРАДЬ 1978– 1983

Тетрадь имеет порядковый номер 7. Она — из закупленной Э. Г. Свиридовой большой партии 96-страничных «восходовских» тетрадей. У них характерная дерматиновая обложка коричневого цвета. Тетрадь заполнена текстом целиком, включая оборотную сторону обложки — получилось 97 листов. Записи велись карандашом и шариковой ручкой с пастой разного цвета. Почерки Э. Г. Свиридовой, Г. В. Свиридова и А. С. Белоненко. В данной тетради много черновых, порой незавершенных или брошенных записей, чередующихся в несколько «хаотическом» порядке. Один «сюжет» может несколько раз прерываться и возобновляться вновь. Так, например, через всю тетрадь проходят бесчисленные наброски письма А. И. Кандинскому, так и ненаписанного. Между тем тетрадь содержит несколько основных, «генеральных» мыслей, внутренне оказывающихся тесно связанными между собой единой идейной установкой. При подготовке первой публикации текста в № 11 и 12 журнала «Москва» за 2000 г. по просьбе редакторов журнала мы разбили его по тематическим блокам. В данном издании мы исправили ошибки, вкравшиеся в журнальную публикацию, дополнили новыми фрагментами и, самое главное, приводим текст в той последовательности, в какой он сохранился в подлиннике.

[1] По всей видимости, этот список сочиненных в разные годы произведений для хора составлен для планируемого к печати сборника, который вышел позднее, в 1986 г. См.: *Свиридов Г.* Сочинения для хора без сопровождения и в сопровождении инструментального ансамбля. — М.: Музыка, 1986.

[2] Первое сочинение Свиридова для хора без сопровождения. Создано в 1958 г. (см.: ПСП, № 43).

[3] Содержание: 1. «Ты запой мне ту песню, что прежде...»; 2. «Душа грустит о небесах...» (1967) (см.: ПСП, № 47).

[4] Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973) (см.: ПСП, № 51).

[5] Содержание: 1. Хоровод: «Веселимся, кружимся, хороводом тешимся...» Слова А. Блока; 2. Веснянка: «Зеленая травушка в поле вырастала...» Слова из нар. поэзии; 3. Коляда: «Уродилась коляда накануне Рождества...» Слова нар. (см.: ПСП, № 49).

[6] Три пьесы из «Альбома для детей». Для смешанного хора без сопровождения. Содержание: 1. Песенка без слов; 2. Старинный танец; 3. Сказка (1975) (см.: ПСП, № 54).

[7] Концерт для хора. Слова А. С. Пушкина (1978). Сочинение отмечено Государственной премией СССР в 1980 г. В работе над архивом удалось установить две редакции этого сочинения. В первую редакцию входили части, которые позднее отпочковались и составили два отдельных сочинения: Три стихотворения А. С. Пушкина для хора без сопровождения и кантату «Бич Ювенала». Вторая редакция была опубликована автором. Первое исполнение состоялось 5 апреля 1979 г. в Большом зале Московской консерватории. Исполнители: Московский камерный хор п/у В. Минина, Новосибирский камерный хор п/у Б. Певзнера. Солист А. Ведерников. Дирижер В. Минин (см.: ПСП, № 58, 62).

[8] Как удалось выяснить по архивным данным, этот цикл песен для меццо-сопрано и смешанного хора без сопровождения и в сопровождении инструментального ансамбля состоял из двенадцати номеров. Четыре из них были исполнены еще в 1983 г: Московским камерным хором п/у В. Минина (солист Е. Нестеренко) (см.: ПСП, № 66).

[9] Три стихотворения А. С. Пушкина для смешанного хора без сопровождения (1978) (см.: ПСП, № 63).

[10] Осень: «Есть в осени первоначальной короткая, но дивная пора...» Для смешанного хора в сопровождении органа (1981) (см.: ПСП, № 74).

[11] Горе: «Не божиим громом горе ударило...» Для смешанного хора без сопровождения. Слова А. К. Толстого (1981) (см.: ПСП, № 73).

[12] Песня: «Ты скажи, за что, молодой купец, полюбил меня...», вторая часть из Весенней кантаты (1972) (см.: ПСП, № 20).

[13] Гимны Родине. Для смешанного хора без сопровождения. Слова Ф. Сологуба (1978) (см.: ПСП, № 57).

[14] Два хора на слова Сергея Есенина (см.: ПСП, № 55).

[15] «По Лебяжьей, по канавке, по небесной синеве...». Для смешанного хора без сопровождения. Слова Н. Брауна (1980) (см.: ПСП, № 67).

[16] Эта песня, как и «Наша Родина — Россия», входит в цикл «Четыре песни на слова А. Прокофьева» (1940). По просьбе Свиридова я переписал их году в 1978-м (ноты хранятся в нотной библиотеке ГТРК «Петербург», тогда Ленинградского радио), и он сделал обработку в начале 1980-х гг. (см.: ПСП, № 76).

[17] Поэма «Кто любит, кто любит Родину...». Для смешанного хора в сопровождении инструментального ансамбля. Слова П. Орешина (см.: ПСП, № 72).

[18] «"Подонки общества" присмирели всюду, что радует меня даже слишком...» (из письма А. Блока матери от 2 апреля 1917 г.). В комментарии к публикации этого письма В. Орлов следующим образом интерпретирует слова Блока: «Так Блок называл то, что в буржуазно-дворянской среде именовалось "сливками общества"». (См.: *Блок А.* Соч. В 2 т. Т. 2. Очерки, статьи и речи. Из дневников и записных книжек. Письма. — М.: ГИХЛ, 1955. — 791. Текст письма — там же, с. 715—716).

[19] В 1979 г. Свиридов познакомился с музыковедом Т. Ю. Масловской, которая перед этой встречей успешно защитила кандидатскую диссертацию, посвященную творчеству Свиридова. Композитор предложил ее автору переработать две главы диссертации для статей. Вероятно, данный фрагмент представляет собой запись самонаблюдений композитора над своим творческим процессом после ознакомления с работой молодого ученого.

[20] Имеются в виду Два романса на слова Б. Пастернака для голоса в сопровождении фортепиано, написанные в 1935 г., *Весна:* «Весна. Я с улицы, где тополь удивлен...» и *Из суеверия:* «Коробка с красным померанцем — моя каморка...» (см.: ПСП, № 114).

[21] «Догорит золотистым пламенем из телесного воску свеча» — строка из стихотворения Сергея Есенина «Я — последний поэт деревни». На слова этого стихотворения Свиридовым написана девятая часть «Поэмы памяти Сергея Есенина». См.: *Свиридов Г.* Поэма памяти Сергея Есенина. Для тенора, хора и симфонического оркестра. Слова Сергея Есенина. Партитура. – М.: Музыка, 1964.– С. 114– 115.

[22] Судя по времени написания, перед нами, вероятно, отклик на статью В. Гаврилина «В каждой душе звучит музыка», опубликованный в газете «Советская Россия» 26 января 1983 г. (№ 21 (8072), с. 4). Экземпляр этой газеты хранится в личном архиве Г. В. Свиридова.

[23] Игорь Алексеевич Слепнев — музыковед. Работал редактором на студии грамзаписи «Мелодия». Свиридов ценил его взгляды на искусство. Данный набросок скорее всего относится к тексту аннотации к пластинке с записью Альбома для детей, автором которой был Слепнев.

[24] «Но бьешься, бьешься, так и сяк — /Им не сойти с бумаги./Как говорит старик Маршак:/ – Голубчик, мало тяги...» — строка из стихотворения «Не много надобно труда...». См.: *Твардовский А. Т.* Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1986 (Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание). — С. 599.

[25] Парафраза пушкинской строки «и новый Гайден/Меня восторгом дивно упоил». См.: *Пушкин А. С.* Моцарт и Сальери. — *Пушкин А. С.* Соч. В 3 т. Т. 2. Поэмы. Евгений Онегин. Драматические произведения. — М.: Художеств. лит., 1985. — С. 447.

[26] Заключительная строка третьей строфы девятого стихотворения («Гармоника, гармоника!») из цикла «Заклятие огнем и мраком» (1907) А. Блока: «Смотрю я — руки вскинула,/В широкий пляс пошла,/Цветами всех осыпала/И в песне изошла...» Цит. по: *Блок А.* Сочинения в одном томе. Стихотворения. Поэмы. Театр. Статьи и речи. Письма. — М.: ГИХЛ, 1946. — С. 156. Экземпляр этого издания хранится в библиотеке Г. В. Свиридова с его пометами.

[27] У Свиридова ошибочно переставлены буквы, следует писать РАПМ. Речь идет о двух крупнейших творческих организациях, сыгравших заметную роль в истории советской музыкальной культуры, причем не только первого ее десятилетия.

АСМ — Ассоциация современной музыки, творческая и музыкально-общественная организация. Формально возникла в 1926 г. в Москве (в Ленинграде – с 1927), но у нее был предшественник — Общество пропаганды современной русской музыки (с 1922). Идейно-эстетические взгляды и музыкальные вкусы организаторов и общества, и ассоциации (а это были одни и те же лица) формировались значительно раньше. «Современничество» как некая художественная идеология и движение возникло в России еще в конце XIX —

начале XX в., и складывалось оно в борьбе с так называемым академизмом, в Петербурге — с эпигонами Римского-Корсакова и Глазунова. Главная задача АСМ — формирование нового музыкального сознания композиторов в условиях Советской России. При этом одним из главных путей в решении этой задачи виделось «интенсивное стремление к познаванию и усвоению основных направлений и важнейших творческих завоеваний западной музыки последних десятилетий». Пропаганда новой западной музыки определяла в известной мере программу деятельности АСМ. Среди членов АСМ были видные деятели музыкальной культуры Советской России, такие, как Б. В. Асафьев, Н. Я. Мясковский, В. В. Щербачев, Ю. А. Шапорин, В. М. Беляев, Л. Л. Сабанеев, В. Г. Каратыгин, М. Г. Климов, А. В. Оссовский и др. В Москве основным печатным органом был журнал «Современная музыка», в Ленинграде выходил альманах «Новая музыка». Об идеологии АСМ см.: *Глебов И.* (Б. В. Асафьев). От «новой музыки» к новому музыкальному мировоззрению//Новая музыка. Сб. 1. Пять лет новой музыки. Год первый. — Л., 1927. — С. 20—28.

РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов. Музыкально-общественная организация, основанная в 1923 г. по инициативе группы музыкантов-коммунистов. Основное направление творчества — создание массового пролетарско-революционного репертуара. Среди наиболее известных деятелей РАПМ были композиторы А. Давиденко, М. Коваль, В. Белый, 3. Левина и музыковеды Л. Лебединский, С. Корев, Ю. Келдыш, Н. Брюсова. Печатными органами РАПМ были журналы «Музыка и Октябрь», «Пролетарский музыкант» и «За пролетарскую музыку». РАПМ претендовала на руководящую роль среди творческих организаций. В конце 1920-х гг. деятели РАПМа занимали ряд ключевых постов в государственных учреждениях искусства, их представители входили в различные общественные советы при Московской консерватории, Большом театре, в Государственном музыкальном издательстве и т. д. Организация проводила различные кампании по борьбе с «церковщиной», с «нэпманской музыкой», с «фокстротщиной» и «цыганщиной». В тесном взаимодействии с дружеским РАПМу руководством культурой в аппарате ЦК ВКП(б) эта организация провела Первую всесоюзную музыковедческую конференцию в 1930 г., опыт и идеологические клише которой впоследствии были использованы в период проведения Первого съезда советских композиторов в 1948 г. Борьба с так называемым формализмом — это тоже наследие РАПМа. О целях и задачах этой организации см.: *Лебединский Л.* Что такое ассоциации пролетарских художников?// Пролетарский музыкант. — 1929. — № 1. — С. 4—12.

[28] В середине 1960-х гг. я учился в Ленинградской консерватории и очень хорошо помню характерное для того времени повальное увлечение техникой композиции в двенадцати тонах, алеаторикой, которую мы изучали по партитурам польских композиторов, главным образом Кшиштофа Пендерецкого. Свиридов был убежден, что истоки эстетики и техники послевоенного музыкального авангардизма восходят к нововенской школе, к «атональной революции» Арнольда Шенберга и его основному изобретению — додекафонии. Отсюда свиридовский неологизм — «шенбергианство». Процесс освоения додекафонии был действительно очень активным, впрочем, этим «переболела» не только русская музыка. Победное шествие музыкального авангарда по всему миру подробно освещено в музыковедческой литературе у нас и за рубежом. Из более поздних, известных мне работ см., например: *Watkins Glenn.* Soundings. Music in the Twentieth Century. — N.–

Y.: Schirmer Books, 1988; *Morgan Robert P.* Twentieth– Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America. — N.– Y.— L.: W. W. Norton & Company, 1991; *Antokoletz Elliott.* Twentieth– Century Music. — New Jersey: Prentice Hall, 1992; *Schwartz Elliott* and *Godfrey Daniel.* Music since 1945. Issues, Material and Literature. — N.– Y.: Schirmer Books, 1993.

[29] Неточная цитата по памяти. У Блока: «Современный театр болен параличом — и казенный (Мейерхольд; ведь «Электра» прежде всего — бездарная шумиха)». Цит. по след. изд.: *Блок А.* Дневник Ал. Блока. 1911—1913. Под ред. П. Н. Медведева. — Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1928.– С. 201.

[30] См.: *Рубцов Н.* Стихотворения. — Архангельск: Северо-Западное книжное изд-во, 1985. — С. 111. В экземпляре этой книги, хранящейся в библиотеке Г. В. Свиридова, его рукой стихотворение отмечено двумя восклицательными знаками, галочками, и большой акколадой слева, а малой акколадой справа отмечена строфа: «Весь ужас ночи/Прямо за окошком/Как будто встанет/Вдруг из-под земли!» На титульном листе книги надпись рукой Свиридова: «Эту поэзию надо нам свято хранить! Могут сказать: Рубцов — не Пушкин, не Блок... Неважно! Какой он есть — он *единственный.* Другого — нет!»

[31] В начале 1980-х гг. у Свиридова возникло намерение написать оперу на текст романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Замысел этот так и остался только намерением, но чтение романов и пьес Булгакова побудило композитора поделиться своими наблюдениями о прочитанном. Он постоянно возвращался к этой теме в разговорах, наконец, решил изложить свои взгляды на бумаге. Данный большой фрагмент представляет собой первоначальный сбор материала (выписки из произведений Булгакова) и наброски мыслей и наблюдений по поводу прочитанного.

[32] Здесь и далее указанные Свиридовым страницы относятся к следующему изданию: *Булгаков М.* Романы: Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. — М.: Художеств, лит., 1973.

[33] Автор первоначальных слов и музыки песни неизвестен. Песня действительно имела хождение и после революции. В архиве известного знатока советской песни Ю. Е. Бирюкова сохранились материалы по ее истории. В частности, им найден вариант текста, созданный уже после революции под названием «Лейся, песнь моя, комсомольская» со словами: «Бескозырки тонные/Брюки клеш фасонные/Берегись Антанта,/Мы едем на моря». (Ср. с текстом запева, приводимым Булгаковым в романе: «Сапоги фасонные,/Бескозырки тонные,/То юнкера-инженеры идут!»)

[34] Справедливости ради отметим, что у Булгакова в других сочинениях можно найти и «клавир», и «партитуру». Ср.: «Пианино раскрыто, и партитура "Фауста" на нем» (рассказ «Красная корона», 1922; цит. по: *Платек Я.* Мастер и музыка. Перечитывая М. А. *Булгакова// Платек Я.* Верьте музыке. — М.: Сов. композитор, 1989. – С. 303); «На пианино над раскрытыми клавишами стоял клавир "Фауста", он был раскрыт на той странице, где Валентин поет...» (незаконченная повесть «Тайному другу»; цит. по: *Шошин В. А.* М. А. Булгаков как автор оперных либретто (По материалам Рукописного отдела Пушкинского Дома)//Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Кн. 1.— Л.: Наука, 1991. — С. 97).

[35] Слова из каватины Валентина из первого действия оперы Гуно «Фауст».

[36] Алаверды — круговой тост. См.: Музыка для застолья: Алаверды/Сост. Н. Старинская. — М., 1994.

[37] Акт 1-й. Введение. 7. Финал: «Пою тебя, бог гименея».

[38] Неточность Свиридова. У Булгакова это сравнение принадлежит старшему брату Елены, Алексею Турбину: «Все, что ни говорит, говорит как бесструнная балалайка, и это офицер русской военной академии».

[39] Слова из песенки А. Вертинского «Лиловый негр».

[40] Трудно сказать, из какого источника Свиридов мог взять эту летучую фразу, попавшую в протоколы заседаний Государственной думы 1908 или 1909 г. Вполне возможно, что источником для него послужил какой-либо из печатных источников, вплоть до нашумевшего в свое время романа В. Пикуля «Нечистая сила». Его сокращенная версия под названием «У последней черты» печаталась в 1979 г. в журнале «Наш современник», Свиридов читал эту версию

[41] Строка из стихотворения «Как растет тревога к ночи!..» (1913).

[42] Стихотворение, озаглавленное «Вячеславу Иванову» (1912).

[43] Строка из стихотворения «В ресторане» (1910).

[44] Популярная украинская песня, известная уже в начале XIX в. М. И. Глинка использовал ее в качестве темы медленной части своей незавершенной Симфонии B– dur (1822—1823).

[45] Народная солдатская песня. Припев «Дуня, Дуня, Дуня я...» мигрирующий, соединяется со словами разных песен.

[46] Под таким названием в Театре им. В. Мейерхольда в 1923 г. была поставлена пьеса М. Мартине «Ночь» в переработке С. Третьякова.

[47] По мнению специалистов, понадобилось лет тридцать, чтобы стихотворение М. Ю. Лермонтова было освоено народно-песенным сознанием. Судя по напеву, оно стало городской песней солдатского или студенческого происхождения второй половины XIX столетия.

[48] Украинская лирическая народная песня.

[49] «Гугеноты» — опера французского композитора Дж. Мейербера.

[50] Это слова хорошо известного фольклористам духовного (не покаянного, как полагал Свиридов) стиха о Страшном суде.

[51] По мнению специалистов, это строка вполне может быть аллюзией из поэмы Т. Г. Шевченко «Гайдамаки». Близка к так называемой тематической группе «стрелецких» песен, получивших распространение на Украине в 1917– 1919 гг.

[52] «Заповіт», слова Т. Г. Шевченко. Украинская народная мелодия этой песни неоднократно обрабатывалась композиторами.

[53] Речь идет о следующем популярном в России в конце XIX — начале XX в. сочинении: *Вагнер И.* Под двуглавым орлом: Австрийский марш: Ор. 159. Неоднократно печатался в России в 1890 г. и позднее в издательствах Юргенсон, Гутхейль и др. Упоминается в рассказе А. Куприна «Белый пудель».

[54] Романс на слова Г. Галиной. Создан еще до революции, судя по первому изданию у П. Юргенсона (без даты). Был действительно популярен в то время. Неоднократно переиздавался в 1920-е гг. (в 1923, 1924, 1928 гг.).

[55] Это ошибка Г. В. Свиридова. Фокстрот «Аллилуйя» сочинил известный американский композитор Винсент Юманс. Танец был известен в России. См., например: *Юманс В.* Аллилуйя. Фокстрот. Для фортепиано. — М.: Музторг МОНО, 1929. Возможно, М. Блантер, в 1920-е гг. отдавший дань модным американским танцам, сделал одно из бесчисленных переложений его для фортепиано.

[56] Неточность цитаты. У Булгакова: «...как Римский-Корсаков или Шуберт».

[57] Из дуэта Фауста и Мефистофеля в Прологе оперы Гуно «Фауст».

[58] Имеется в виду драматическая поэма «Песня судьбы» (1908), в которой есть персонаж, названный Коробейник.
[59] У Булгакова: «Мне хотелось сказать: "Играйте мою пьесу, мне же ничего не нужно, кроме того, чтобы мне было предоставлено право приходить сюда ежедневно, в течение двух часов лежать на этом диване, вдыхать медовый запах табака, слушать звон часов и мечтать!"»
[60] Романс «Сирота». Слова К. А. Петерсена (1815—1875), музыка неизвестного автора.
[61] Фраза из дуэта Альфреда и Виолетты в последнем акте оперы Дж. Верди «Травиата».
[62] Ошибка памяти Г. В. Свиридова. Это слова из оперы Дж. Верди «Травиата» (см. предыдущее примечание).
[63] Цитата по памяти из монолога Тарелкина в финале драмы «Дело» (действие 5, явление XI). Ср.: *Сухово-Кобылин А. В.* Трилогия: Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина/Вступ. статья и коммент. И. Д. Гликмана. — М.; Л.: ГИХЛ, 1950. – С. 220: «Зачем ты, судьба, держишь меня на цепи, как паршивую собаку? <...> Проклята будь ты, судьба, в делах твоих!»
[64] Речь идет о следующем издании: *Булгаков М. А.* Зойкина квартира: Трагический фарс в 3-х актах/Предисл. А. Караганова; коммент. В. Чудовой//Современная драматургия. — 1982. — № 2. — С. 169—194.
[65] См. выше примеч. 55.
[66] Из дуэта Фауста и Мефистофеля в Прологе оперы Гуно «Фауст».
[67] Из сцены из дуэта «О, да, миновали страданья...» 6-й картины 3-го действия оперы Чайковского «Пиковая дама».
[68] Свободный перевод латинского текста песнопения «Tuba mirum» из реквиема. Есть русский перевод его, сделанный А. С. Хомяковым.
[69] Картина Иеронима Босха (ок. 1450—1516) называется «Воз сена» (ок. 1500). Хранится в музее Прадо.
[70] Строка из стихотворения С. Есенина «Несказанное, синее, нежное...» (1925).
[71] Набросок ответного письма Г. В. Свиридова поэту В. А. Кострову (вероятно, текст был продиктован Георгием Васильевичем из больницы жене, письмо написано Э. Г. Свиридовой). В письме упоминается присланная Костровым в дар композитору книга его стихов. См.: *Костров В.* Избранное: Стихотворения и поэмы. — М.: Художеств, лит., 1982. Все упоминаемые в письме стихотворения Кострова приводятся Свиридовым из этой книги.
[72] Об этом вечере, посвященном 50-летию со дня рождения Станислава Куняева, Г. В. Свиридов упоминает в письме Ст. Куняеву от 10 декабря 1982 г. См. публикацию этого письма: *Куняев Ст.* Поэзия. Судьба. Россия. Книга воспоминаний и размышлений. Гл. 7//Наш современник. – 1999. — № 5. – С. 136.
[73] Георгий Васильевич с особенной трепетностью относился к творчеству этого писателя. Ханс Фаллада (настоящее имя — Рудольф Дитцен) — немецкий писатель, один из виднейших романистов Германии первой половины XX в. Основное внимание в его романах уделено жизни немецкого «маленького человека» между двумя мировыми войнами: «Что же дальше, маленький человек?» (1932); «Кто отведает тюремной похлебки...» (1934); «Волк среди волков» (1937); «Железный Густав» (1938); «Маленький человек — человек большой, все смешалось» (1939); «"Человек стремится вверх» (1943). Вершина его творчества — роман «Каждый

умирает в одиночку» (1947, русский перевод 1948). См.: *Фаллада Х.* Собр. соч. В 4 т. — М.: Художеств, лит., 1990.

[74] См.: *Корев Ю.* Прекрасной была его жизнь//Сов. музыка. — 1982. — № 9. — С. 53—55. Второй, расширенный вариант этой статьи Ю. Корева вошел в состав сборника «Александр Юрлов. Статьи и воспоминания...» С. 9– 13.

[75] В личной библиотеке Свиридова хранится следующее издание: Сергей Васильевич Рахманинов: Альбом/Сост. Е. Н. Рудакова. Общ. ред., вступит. статья и тексты А. Кандинского. — М.: Музыка, 1982 (Человек. События. Время). В альбоме имеется дарственная надпись рукой А. И. Кандинского: «Георгию Васильевичу Свиридову, прекрасному русскому композитору, отчасти рахманиновского "корня" — с наилучшими пожеланиями здоровья, новых и новых творческих свершений от автора А. Кандинского и, конечно, за соучастие в создании этой книги самая искренняя благодарность! 4. XII. 82». Слова благодарности «за соучастие» объясняются тем, что Г. В. Свиридов предоставил составителям небольшой текст, который помещен в виде факсимиле на последней странице альбома. Текст этот следующий: «В чем сила и жизненность музыки Рахманинова? Почему она так волнует миллионы людей? Сочинения Рахманинова содержат в себе простые, но возвышенные и сильные чувства: любовь, восторг перед красотой мира, радость, скорбь и веру. Его музыка открыто обращена к человеку, к самому сокровенному в нем, и всегда исполнена вдохновения. Слава и гордость Русской музыки — Сергей Васильевич Рахманинов всегда будет жить в истории отечественного и мирового искусства. Г. Свиридов».

[76] Письмо адресовано А. И. Кандинскому. Алексей Иванович Кандинский (1918—2000) — видный ученый, музыковед, педагог. Заслуженный деятель искусств. Доктор искусствоведения. В 1948 г. окончил историко-теоретический факультет Московской консерватории, в 1950 г. — аспирантуру у Ю. В. Келдыша. С 1950 г. преподавал в Московской консерватории, с 1959 г. — заведующий кафедрой истории русской музыки, с 1974 г. — профессор. Крупный специалист в области истории русской классической музыки XIX — начала XX в.

[77] В тексте альбома приводятся слова из рецензии начала 1910-х гг.: «Не боясь впасть в преувеличение, скажу, что даже такие титаны пианизма, как Рейзенауэр, д'Альбер, Гофман...». — Там же, с. 109.

[78] Имеется в виду цитата из романса С. В. Рахманинова «Весенние воды» на слова Ф. Тютчева в цикле Д. Д. Шостаковича на слова Саши Черного.

[79] Речь идет о статье «Небесная "идиллия" или фашизм в поповской рясе» (За пролетарскую музыку. — 1931. — № 2 (20). С. 27—28). Свиридов считал Л. Лебединского автором статьи. Вполне возможно, что ответственный секретарь ВАПМ Л. Лебединский мог быть инициатором или заказчиком этой статьи, но ее подлинным автором был Н. Я. Выгодский (1900—1939), член РАПМа, в момент написания статьи — член художественно-политического совета Большого театра (sic!) и редактор Музыкального государственного издательства.

[80] «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл: сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. — Ну, барин, — закричал ямщик, – беда: буран!» («Капитанская дочка»).

[81] Вероятно, имеется в виду фельетон И. И. Панаева «Литературные кумиры и кумирчики» в его «Заметках Нового поэта о петербургской жизни» (см.: Современник. – 1855. – № 12. – С. 235).

[82] Известная фраза А. М. Скабичевского из его рецензии на «Пестрые рассказы» А. П. Чехова в «Северном вестнике» (1886, № 6): «Приходится в полном забвении умирать где-нибудь под забором» известна по разным источникам. Из имеющихся в библиотеке композитора публикаций могу указать на воспоминания А. М. Горького о Чехове (см.: *Горький А. М.* А. П. Чехов. В кн.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников (Серия литературных мемуаров). — М.: Художеств. лит., 1986. — С. 446) или бунинский очерк «О Чехове» (см.: *Бунин И. А.* Собр. соч. В 9 т. Т. 9. Освобождение Толстого. О Чехове. Избранные биографические материалы, воспоминания, статьи. – М.: ГИХЛ, 1967. – С. 223).

[83] Свиридов обращается к скандально известному стихотворению Владимира Маяковского «Радоваться рано» (1918), имея в виду следующие строки из него: «Забыли Растрелли вы?/ Время/пулям/по стенке музеев тенькать./ Стодюймовками глоток старье расстреливай!» и далее: «А почему не атакован Пушкин? А прочие генералы классики?» Цит. по хранящемуся в библиотеке Свиридова изданию: *Маяковский В. В.* Соч. В 3 т. Т. 1. Я сам. Стихотворения [1912—1925]. — М.: Художеств, лит., 1978. — С. 148.

[84] Третья строфа стихотворения Н. А. Клюева «Мы ржаные, толоконные...» (1918). Этот фрагмент стихотворения выписан Свиридовым из кн. *Наумов Е.* Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. 2-е изд. — Л.: Лениздат, 1973. – С. 192.

[85] Стихотворения с таким названием у поэта В. Казанцева нет. Вероятно, Г. В. Свиридов имел в виду стихотворение «Летит над пашней черный ворон...». В экземпляре сборника «Страницы современной лирики», подаренном Станиславом Куняевым Свиридову, это стихотворение отмечено галочкой Георгием Васильевичем в оглавлении. Текст его см.: Страницы современной лирики. Составил Вадим Кожинов. — М.: Детская литература, 1980. — С. 260. Но само название возникло у Свиридова не случайно. Вероятно, что поэтическим прообразом для В. Казанцева служило стихотворение А. Блока «Коршун» («Чертя за кругом плавный круг...», 1916), которое у Свиридова, конечно же, было в памяти.

[86] См.: *Наумов Е.* Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. 2-е изд. — Л.: Лениздат, 1973. — С. 199. Е. Наумов приводит текст письма Ал. Ширяевца по мемуарному очерку «Есенин», включенному В. Ходасевичем в свою книгу «Некрополь» (Париж, 1939), известную ныне в России благодаря нескольким переизданиям. Текст письма В. Ходасевича, на которое отвечал Ширяевец, опубликован Ю. Орлицким, Б. Соколовым и С. Субботиным в журнале «De visu». Публикация эта была известна Свиридову.

[87] Первая строфа стихотворения Клюева «Железо» (1919). Этот текст также выписан Свиридовым из книги Е. Наумова. См. там же, с. 191.

[88] Четвертая строфа стихотворения Клюева «Я знаю, родятся песни...» (1920). Ее текст также взят Свиридовым из книги Е. Наумова. См. там же, с. 191.

[89] Русский источник цитирования не установлен. Вероятно, этот и последующие три фрагмента представляют собой цитаты из историко-эстетических заметок Ст. Георге «Введения и сентенции», которые он писал для издаваемого им самим журнала «Листки для искусства» и перепечатанные в журнале «Новые следопыты» за 1918 год.

[90] См. предыдущее примечание.

[91] То же.

[92] Более точный перевод: «Художник как хранитель вечного огня возвышается над всеми государственными и общественными катаклизмами в мире». — St. George

— Einleitungen und Merkspruueche // Blaetter flier dieKunst. Eine Auslese aus den Jahren 1898– 1904. Berlin. 1904. S. 22. Перевод А. Г. Березиной.

[93] Возможно, что это набросок статьи об А. А. Юрлове для сборника, членом редколлегии которого был Г. В. Свиридов. Большая статья так и не появилась на свет, для сборника было написано только предисловие. См.: Свиридов Г. В. Выдающийся советский музыкант. В кн.: Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы / Ред.– сост. И. Марисова. — М.: Сов. композитор, 1983. – С. 3– 4.

[94] См. выше примеч. 74.

[95] Название принадлежит автору этих комментариев.

[96] Имеется в виду статья М. Капустина «Музыка прозы» в газете «Правда» от 30 октября 1979 г. (№ 303 (22368), с. 6). Свиридов отталкивается от приведенных критиком слов автора, композитора Р. Щедрина: «В результате "вырастили" либретто из зерна "Чайки"».

[97] Это был С. Д. Цирель-Спринцсон, любитель музыки, постоянный посетитель кружка при Доме композиторов. Мне трудно сказать, общался ли Георгий Васильевич с ним, но на форзаце тетради 1979– 1983 его рукой записаны адрес и фамилия Соломона Давыдовича.

[98] Весь фрагмент представляет собой продолжение письма А. И. Кандинскому по поводу альбома «С. В. Рахманинов».

[99] Гия Александрович Канчели (род. 1935) — грузинский композитор, народный артист Грузии, лауреат Государственной премии СССР. Свиридов ценил талант Канчели в области театральной и киномузыки. Любил его музыкальную комедию «Проделки Ханумы», которая долгие годы с неизменным успехом шла в Ленинградском Большом драматическом театре им. Горького в постановке Г. А. Товстоногова.

[100] Продолжение письма А. И. Кандинскому. Имеются в виду романс «К ней» на слова А. Белого (соч. 38, № 2) и романс «Сон» на слова Ф. Сологуба (соч. 38, № 5).

[101] Степан Васильевич Смоленский (1848—1909) — музыковед, музыкальный общественный деятель, крупнейший специалист по истории древнерусского церковного пения, директор Синодального училища церковного пения, директор Придворной певческой капеллы.

[102] Биллем Йозеф Менгельберг (1871—1951) — нидерландский дирижер.

[103] Цитата (по памяти) из Дневниковых записей А. П. Чехова за 1897 г. У Чехова: «Такие писатели, как Н. С. Лесков и С. В. Максимов, не могут иметь у нашей критики успеха, так как наши критики почти все — евреи, не знающие, чуждые русской коренной жизни, ее духа, ее форм, ее юмора, совершенно непонятного для них, и видящие в русском человеке ни больше ни меньше как скучного инородца». — Цит. по след. изд.: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Соч. в 18 т. Соч. Т. 17. — М.: Наука, 1987. — С. 224.

[104] См. Тетрадь 1972– 1980, примеч. 28.

[105] Вероятно, это самонаблюдения, которые предназначались для чьей-то статьи. Слова Шостаковича, которые Свиридов запомнил, совпадают с оценками, отразившимися, например, в тех же письмах Шостаковича Гликману, о которых речь шла выше (см. примеч. 72 на с. 632).

[106] См. выше примеч. 27.

[107] Там же.

[108] цитата из манифеста футуристов «Пощечина общественному вкусу». См.: Пощечина общественному вкусу: Статьи. Проза.— М., 1912. — С. 3.

[109] *Маяковский В. В. Я* сам. В кн.: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. В 12 т. Т. 12. – М.: ГИХЛ, 1949. – С. 20.

[110] Георгий Васильевич имел в виду следующую фразу: «Открыл заседание и произнес вступительное слово композитор Г. В. Свиридов...» («Сергей Васильевич Рахманинов: Альбом», с. 187).

[111] Не совсем ясно, о чем идет речь. Мазель Лев (Лео) Абрамович — видный советский музыковед. Заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории. В 1930 г. окончил математическое отделение физико-математического факультета Московского университета и НИО научно-композиторского факультета Московской консерватории. В аспирантуре его руководителем был М. В. Иванов-Борецкий. Среди многочисленных трудов известного ученого есть работы, посвященные М. И. Глинке. См., например, его «Заметки о мелодике романсов Глинки», опубликованные в сборнике «Памяти Глинки» (М., 1958). Однако в конце 1970-х гг. никакого эссе о Глинке, принадлежащего перу Мазеля, не было опубликовано в журнале.

[112] По свидетельству Г. М. Нечаевой, в то время заместителя главного редактора музыкальных программ Ленинградского телевидения, письмо так и не было написано. Вопросы были решены путем телефонных переговоров.

[113] Стелла Ивановна Жданова — в то время заместитель председателя Гостелерадио СССР (культура). Сын С. И. Ждановой Виктор Викторович Жданов (1950—2001) — сценарист, литератор, работал некоторое время секретарем у Г. В. Свиридова.

[114] Алла Алексеевна Тагиева — завотделом искусства и литературы Главной редакции научно-популярных и учебных программ ЦТ Гостелерадио СССР. О каком фильме идет речь, нам не удалось установить. Возможно, что этот фильм так и остался в замысле.

ТЕТРАДЬ 1979– 1983

Тетрадь имеет авторский порядковый номер 4. Переплет — дерматиновый, серого цвета. Размер стандартный. Из 96 листов для записи использовано 51. Паста разного цвета, почерки Э. Г. Свиридовой и Г. В. Свиридова. Значительное место в тетради занимает вклеенный машинописный текст *Слова о Глинке* с авторской правкой, а также материалы к этому *Слову.* Текст тетради публикуется впервые.

[1] Строка из стихотворения «Юбилейное» («Мне бы /памятник при жизни — / полагается по чину»). См.: *Маяковский В. В.* Избранные стихи/Под ред. Л. Ю. Брик. Предисл. И. Беспалова. — М.; Л.: Academia, 1936. — С. 141. В личной библиотеке Г. В. Свиридова хранится этот сборник с дарственной надписью Л. В. Маяковской: «Глубокоуважаемому и дорогому Георгию Васильевичу с благодарностью и любовью. Л. Маяковская. 10/V 1961 г.».

[2] Строка из стихотворения «Сергею Есенину»: «Вам/ и памятник еще не слит, — / где он,/ бронзы звон/ или гранита грань?» (см. там же, с. 348).

[3] Строка из поэмы «Во весь голос»: «Мне наплевать/ на бронзы многопудье,/мне наплевать/ на мраморную слизь./ Сочтемся славою, — / ведь мы свои же люди, —

/пускай нам/ общим памятником будет/ построенный/ в боях/ социализм» (см. там же, с. 503).

[4] См. примеч. 65 к Тетради 1973– 1980.

[5] Персонажи пьесы «Баня».

[6] Начальная строка четвертой части («Несколько слов обо мне самом») цикла «Я» (1913). См.: *Маяковский В. В.* Соч. В 3 т. Т. 1. Я сам. Стихотворения [1912– 1925]. – М.: Художеств. лит., 1978. – С. 59.

[7] См. примеч. 154 к Тетради 1972– 1980.

[8] Данное высказывание — отклик на оперу Р. Щедрина «Мертвые души». Все же необходимо добавить, что Георгий Васильевич положительно оценил режиссерское решение первой постановки в Большом театре, где пространство сцены было разделено на две части: верх, где все время появляется тройка, и низ, где разворачиваются основные события оперы.

[9] Этот и последующие фрагменты представляют собой черновые наброски текста «Слова о Глинке», которое Свиридов произнес на торжественном собрании в Большом театре Союза ССР по случаю 175-летия со дня рождения М. И. Глинки. См.: *Свиридов Г.* Слово о Глинке. К 175-летию со дня рождения гения русской музыки//Советская культура. — 1979. — 1 июня. – № 44 (5260). — С. 3. См. также примеч. 46 к Тетради 1973– 1979.

[10] «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» — эти слова Глинки известны в передаче А. Н. Серова по его статье «Музыка южно- русских песен» *(Серов Л. Н.* Критические статьи. Т. 2. — СПб., 1892. — С. 111).

[11] «Любовь и тайная свобода/Внушали сердцу гимн простой,/И неподкупный голос мой/Был эхо русского народа» — последние четыре строки стихотворения А. С. Пушкина «К Н. Я. Плюсковой» (1818). Цит. по: *Пушкин А. С.* Соч. В 3 т. Т. 1. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила, поэма. — М.: Художеств, лит., 1985. — С. 192.

[12] Фраза из рецензии Блока на книгу Эмиля Верхарна «Монастырь». См.: *Блок А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 5. – М.; Л.: ГИХЛ, 1962. – С. 643.

[13] Из «Письма к любителю музыки об опере г. Глинки "Иван Сусанин"» (1836 г.). См.: *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. — М.: Музгиз, 1956.– С. 118.

[14] «Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась...» (*Глинка М. И.* Записки/Подготовил А. Розанов. — М.: Музыка, 1988. — С. 60). Ср. со след. словами из письма Глинки к неустановленному лицу от 26 марта 1834 г. (на итал. яз.), известное как письмо к Серено Тобольскому: «...хочу, чтоб все это было национальным, — прежде всего сюжет, а затем и музыка» (*Глинка М. И.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 2– А/Подготовили А. С. Ляпунова и А. С. Розанов. — М.: Музыка, 1975. – С. 53).

[15] По всей видимости, это парафраза следующих слов из «Записок» М. И. Глинки: «...внимательно изучал испанскую музыку, а именно напевы простолюдинов. Хаживал ко мне один zagal (погонщик мулов при дилижансе) и пел народные песни, которые я старался уловить и положить на ноты» (*Глинка М. И.* Записки/Подготовил А. С. Розанов. — М.: Музыка, 1988.– С. 122).

[16] «У одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки» *(Гоголь Н. В.* Петербургские записки 1836 года. Цит. по изд.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 8. Статьи. — М.: Изд-во АН СССР, 1952.– С. 184).

[17] Имеются в виду известные слова П. И. Чайковского о русской симфонической школе: «Вся она в *Камаринской,* подобно тому как весь дуб в *желуде*» (Дневники П. И. Чайковского. — М., 1923. — С. 215).

[18] Речь идет о ленинградском композиторе Иосифе Павловиче Добром (1905—1973). Г. В. Свиридов познакомился с ним еще до войны. Добрый ввел его в мир балета, так как сам был страстным поклонником этого вида искусства. Молодость и хождения в театр (вероятно, и похождения) достаточно сблизили их. И. Добрый, в силу своего старшинства, покровительствовал молодому композитору, приехавшему из провинции. Впрочем, знакомство это было скорее из тех, которые сам Свиридов относил к разряду «собутыльных». Я помню Иосифа Павловича, он был небольшого роста, плотного сложения, с шапкой черных жестких кудрей. Приветливый, располагающий к себе, словоохотливый человек, острослов. Дядя И. П. Доброго И. И. Голощекин (1876—1941), видный революционер, партийный деятель, в 1918 г. комиссар Уральского военного округа, бывший в туруханской (или нарымской) ссылке вместе со Свердловым и Сталиным. Как известно, Исайя Исаакович (Шая Ицкович) Голощекин принимал непосредственное участие в расстреле царской семьи. Благодаря И. Доброму Свиридов знал в подробностях эту страшную историю. С некоторыми данными из биографии Голощекина можно познакомиться в известном расследовании Н. А. Соколова, о котором говорит Г. В. Свиридов. См.: *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. — М.: Сов. писатель, 1991. — С. 169—170. Эта перепечатка хранится в библиотеке композитора с его пометами. См. также биографическую справку о нем в след. изд.: *Залесский К. А.* Империя Сталина. Биографический энциклопедический словарь. — М.: Вече, 2000. — С. 117– 118.

[19] Все дальнейшее рассуждение Свиридова об отношении Пастернака к Есенину непосредственно связано с повестью Б. Пастернака «Люди и положения». Свиридов знал ее еще по первой публикации в первом номере журнала «Новый мир» за 1967 г. В библиотеке композитора хранятся два издания этой повести. Одно — в известной книге «Воздушные пути» (См.: *Пастернак Б.* Воздушные пути. Проза разных лет. — М.: Сов. писатель, 1982. — С. 413—469), другое — во втором томе сборника: *Пастернак Б.* Избранное. В 2 т. Т. 2. Проза. Стихотворения. — М.: Художеств, лит., 1985. – С. 224– 275.

[20] Строка из последнего стихотворения А. Блока «Пушкинскому Дому» (1921).

[21] Письмо (не полностью) было опубликовано впервые в СССР в след. изд.: Борисов В. М., Пастернак Е. Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» //Новый мир. — 1988. — № 6. — С. 209. Привожу слова, на которые ссылается Свиридов: «Ничего из того, что я написал, не существует. Тот мир прекратился, и этому новому мне нечего показать. Было бы плохо, если бы я этого не понимал. Но, по счастью, я жив, глаза у меня открыты, и вот я спешно переделываю себя в прозаика диккенсовского толка, а потом, если хватит сил, в поэта — пушкинского. Ты не вообрази, что я думаю себя с ними сравнивать. Я их называю, чтобы дать тебе понятие о внутренней перемене».

[22] *Пастернак Б.* На ранних поездах (1941). — В кн.: *Пастернак Б.* Избранное. В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. — М.: Художеств. лит., 1985. — С. 362– 363.

[23] См. примеч. 68 к Тетради 1973– 1980.

[24] Г. В. Свиридов познакомился с Л. В. Маяковской в ту пору, когда он работал над «Патетической ораторией». Вероятно, первая их встреча произошла в Гурзуфе

весной 1957 г., куда композитор приехал после болезни и провел там довольно продолжительное время в работе над ораторией.

[25] См. выше примеч. 22.

[26] Имеется в виду речь, прочитанная А. Блоком в день 84-й годовщины смерти Пушкина в Доме литераторов. См.: *Блок А.* О назначении поэта. Речь, произнесенная на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина. (1921). В кн.: *Блок А.* Соч. В 2 т. Т. 2. Очерки, статьи и речи. Из дневников и записных книжек. Письма. – М.: ГИХЛ, 1955. – С. 347– 355.

[27] Последнее стихотворение А. Блока (1921). В личном архиве Свиридова сохранились черновые записи произведения на слова этого стихотворения. Оно должно было войти в кантату «Прощание с Петербургом» для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра (см.: ПСП, № 15,21,211,250).

[28] Не совсем точная цитата, приводимая по памяти. В Дневнике А. Блока есть следующая запись от 25 марта 1913 г.: «Эти дни — диспуты футуристов, со скандалами. Я так и не собрался. Бурлюки, которых я еще не видал, отпугивают меня. Боюсь, что здесь больше хамства, чем чего-либо другого (в Д. Бурлюке)». — *Блок А. А*. Дневник Ал. Блока. 1911—1913/Под ред. П. Н. Медведева. — Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928. — С. 194.

[29] Георгий Васильевич в своих суждениях о В. Шкловском исходил не только из знакомства с работами Шкловского или из его образа, созданного разными литераторами, но и из личных наблюдений. Не знаю, когда они встретились впервые, но познакомиться они могли во время совместной работы над четырехсерийным документальным телефильмом «Слово о Льве Толстом» (авторы фильма В. Шкловский, Ю. Белянкин, музыка Г. Свиридова, творческое объединение «Экран»), См.: *Свободин А.* Любовь к Толстому//Правда. – 1978. – 10 сентября. – № 253 (21953). – С. 3.

[30] В начале 1980-х гг. Г. В. Свиридов писал музыку ко второй серии фильма Сергея Бондарчука «Я видел рождение нового мира», называвшейся «Красные колокола». О работе над этим фильмом Свиридов рассказал в интервью, данном газете «Известия». См.: *Иванов А.* Музыка революции (в рубрике «Гости Известий»)//Известия. — 1982. — 1 декабря. — № 335 (20316). — С. 3. См. также рец.: *Капралов Г.* Восходит как солнце. Заметки о фильме «Я видел рождение нового мира»//Правда. — 1982. — 21 декабря,— № 355 (23516).– С. 6.

[31] «Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек» (Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 г.).

[32] Намек на «комфутовские» призывы В. В. Маяковского: «Скорее!/Дым развейте над Зимним — /фабрики макаронной!» — строка из стихотворения «Радоваться рано» (1918) или «Белогвардейца/ найдете — и к стенке./А Рафаэля забыли?/ Забыли Растрелли вы?/ Время/пулям/ по стенке музеев тенькать./ Стодюймовками глоток старье расстре/ливай!» (оттуда же). См.: *Маяковский В. В.* Соч. В 3 т. Т. 1. Я сам. Стихотворения [1912— 1925]. – М.: Художеств. лит., 1978. – С. 148– 149.

[33] «...я думаю, мы должны чувствовать, что если бы сюда пришел Федор Михайлович, то мы могли бы его судить как наследники человечества, как люди, которые судят изменника, как люди, которые сегодня отвечают за будущее мира. Ф. М. Достоевского нельзя понять вне революции и нельзя понять иначе как изменника» — из речи В. Б. Шкловского на шестом заседании Первого съезда

писателей СССР. См.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. — М.: Художеств. лит., 1934. – С. 154.

[34] По всей видимости, это слова из беседы Свиридова с поэтом. Они познакомились в конце 1950-х – начале 1960-х гг. и тесно общались многие годы. Плодом их совместного сотрудничества стала работа над проектом Гимна СССР, безуспешная, во многом благодаря изменившейся ситуации после смещения Н. С. Хрущева. (См.: Твардовские Валентина и Ольга. «"Гимнические усилия". О совместной работе Георгия Свиридова и Александра Твардовского над главной песней страны рассказывают дочери поэта»//Независимая газета. — 2000. — 2 августа. — № 142 (2204). — С. 8) Памяти Твардовского Свиридов посвятил «Весеннюю кантату» на слова Н. А. Некрасова (1972).

ТЕТРАДЬ 1980– 1983

На обложке тетради проставлен номер 5. Обложка серого цвета. Записей немного, всего на 27 листах. Паста разного цвета, почерки Э. Г. Свиридовой и Г. В. Свиридова. Записи велись не систематически, с перерывами. Первые записи — с 11 марта по 14 ноября 1980 г. Потом наступает пауза, длящаяся до декабря 1982 г. Последние записи относятся к апрелю 1983 г. Такие перерывы объясняются тем, что в это время Г. В. Свиридов вел параллельно записи в некоторых других тетрадях, которые постоянно были у него под рукой, на рабочем столе или на прикроватной тумбочке. Страдая бессонницей, он часто писал ночью. Текст тетради публикуется впервые с незначительными сокращениями.

[1] Цитата по памяти. У Хемингуэя: «Люди не хотят больше заниматься искусством, потому что тогда они выйдут из моды и вши, ползающие по литературе, не удостоят их своей похвалы. Трудное это дело». Цит. по: *Хемингуэй Э.* Из книги «Зеленые холмы Африки» /Пер. И. А. Кашкина// Литературное наследство. — М.: Наука, 1965. Т. 75 (Толстой и зарубежный мир). Кн. 1. — С. 157.

[2] В разных тетрадях можно найти наброски мыслей на эту тему, к которой он неоднократно возвращался по разным поводам. Известны его выступления на эту тему на пленумах СК СССР и РСФСР, он откликнулся словом на внезапную смерть А. А. Юрлова, где, естественно, затронул эту тему. Во время подготовки фестиваля отечественной хоровой музыки в 1990 г. и после его проведения он собирался написать большую статью, наброски которой можно найти в тетради 1990 г.

[3] «...Но меня потрясает гениальное, а церковная музыка в России — гениальна...» (слова Нехаевой). Горький А. М. «Жизнь Клима Самгина», ч. 1, гл. 3. Цит. по: *Горький М.* Собр. соч. В 30 т. Т. 19. – М.: ГИХЛ, 1952. – С. 238.

[4] О симфонической миниатюре «Сачидао» упоминает в своем исследовании Л. Полякова. См.: *Полякова Л.* Отар Тактакишвили. — М.: Сов. композитор, 1979. – С. 17.

[5] Свиридов слушал выступление Ж. Шайе в Сорбонне, во время его пребывания в Париже в 1979 г. О Шайе см. примеч. 147 к Тетради 1972—1980.

[6] Черновик письма С. И. Субботину от 14 ноября 1980 г. является ответом на его письмо, в тексте которого были приведены стихотворения Н. А. Клюева «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...», «Задворки Руси — матюги на заборе...» и «Плач дитяти через поле в реку...» (полностью), а также отрывки из стихотворений «Проститься с лаптем-милягой...» и «Миновав житейские версты...».

[7] Имеется в виду книга Клюева «Стихотворения и поэмы», вышедшая в малой серии «Библиотека поэта» в 1977 г.
[8] Речь идет о журнале «Советская музыка».
[9] Имеется в виду повесть Б. Пастернака «Люди и положения» (1956).
[10] См. стихотворение В. Маяковского «Сергею Есенину» (1926).
[11] Авторская интерпретация содержания поэмы для голоса с фортепиано «Отчалившая Русь».
[12] Предложенный автором этих строк проект состава участников и материалов для сборника «Музыкальный мир Георгия Свиридова».

ТЕТРАДЬ 1981– 1982

Тетрадь имеет порядковый номер 10. Крайние даты в тексте: 11 октября 1981 г. — 3 июля 1982 г. Из той же «восходовской» партии, что и предыдущие тетради, только с обложкой темно-зеленого цвета. Из 96 листов использовано 93, один лист оторван. Паста разного цвета, почерки Э. Г. Свиридовой и Г. В. Свиридова. Впервые текст из этой тетради был опубликован в июльском номере журнала «Роман-журнал XXI век» за 2000 г. (№ 7 (19). — С. 54—68). В журнальной публикации, к сожалению, были опечатки, исправленные при подготовке текста настоящего издания.

[1] Редкое свидетельство замысла произведения с участием оркестра народных инструментов, что не характерно для творчества Свиридова. Он любил народные инструменты, сам играл на балалайке, воспел в своих произведениях этот инструмент, так же как гармонь, но для оркестра народных инструментов практически не писал. Все переложения его произведений для такого оркестра были сделаны аранжировщиками. Песня на слова В. Саянова «Сибирь»: «Только с севера коршун сердитый...» известна в редакции для баса в сопровождении фортепиано (см.: ПСП, № 174). Для такого же состава исполнителей сохранилась песня на слова А. Т. Твардовского «Солдатская шинель»: «Эх, суконная, казенная, военная шинель...» (см.: ПСП, № 194). Песня «Станция Починок» известна в редакции для баритона и трехголосного хора в сопровождении фортепиано (см.: ПСП, № 45).
[2] Песня «За озером»: «За озером долго играла гармонь...» для голоса в сопровождении оркестра на слова А. Твардовского так и не была завершена (см.: ПСП, № 209). Но в черновой рукописи есть точное указание автора об использовании инструментов симфонического оркестра (кларнета, челесты, арфы, струнных). Песни на слова А. Т. Твардовского были написаны композитором в начале 1960-х гг., во время их тесного совместного сотрудничества в работе над проектом гимна СССР («Взвивайся, Ленинское знамя...»).
[3] Две песни из пьесы Ф. Дюмануа и А. Деннери «Дон Сезар де Базан» (см.: ПСП, № 127).
[4] Две песни из драмы В. Гюго «Рюи Блаз» (см.: ПСП, № 146).
[5] Две песни на слова С. Виленского (*Памяти Хулиана Гримау* и *Утренняя песенка)* (см.: ПСП, № 171).
[6] Один из первых планов однотомного издания хоровых произведений Свиридова (См.: *Свиридов Г.* Сочинения для хора без сопровождения и в сопровождении инструментального ансамбля. — М.: Музыка, 1986). Данный план будущего тома интересен тем, что прямо перед глазами читателя разворачивается процесс редакторской работы композитора над своим сочинением. По правке видно, как из первоначального замысла кантаты «Несказанный свет» (ПСП, № 50) рождается

новая редакция — кантата под названием «Ночные облака» (ПСП, № 64). Здесь же помещен план одной из первых редакций хорового цикла на слова А. Блока (позднее он получит название «Песни безвременья»). Как видно из этого плана, хор «Балаганчик» первоначально замышлялся в составе этого цикла. Свиридов изымает хор и ставит его под номером пятым вместо хора «Несказанный свет», что и привело к образованию новой редакции кантаты, получившей новое название — «Ночные облака». К двум хорам на слова А. Пушкина прибавится третий, составив цикл «Три стихотворения А. С. Пушкина» (см.: ПСП, № 63). Здесь же присутствуют хоры на слова Ф. Сологуба, которые впоследствии обретут название: *Гимны Родине* (ПСП, № 57). Помещенная здесь же последовательность произведений на слова А. Прокофьева позднее будет разбита на две составляющие: хоровую поэму «Ладога» (ПСП, № 65) и «Четыре песни на слова А. Прокофьева», куда отойдут Песни военного времени: «Давайте песню запоем» и «Слева поле — справа поле...» (см.: ПСП, № 76).

7 *Рильке Р. М.* Письма молодому другу. (Виареджио, окрестности Пизы (Италия), 23 апреля 1903 г.): «...Быть художником — это значит: отказаться от расчета и счета, расти, как дерево, которое не торопит своих соков и встречает вешние бури без волнений, без страха, что за ними вслед не наступит лето». Цит. по изд.: *Рильке Р. М.* Новые стихотворения. Ч. 2/Издание подготовили К. П. Богатырев, Г. И. Ратгауз, Н. И. Балашов. — М.: Наука, 1977. — С. 334 (серия «Литературные памятники»). По всей видимости, Свиридову не понравился перевод Г. И. Ратгауза, и он приводит текст Рильке в своей редакции.

8 Цитата из «Гамлета» (акт III, сцена вторая) по памяти. Ср. точный текст этого эпизода:

Гамлет

Видите вы вон то облако в форме верблюда?

Полоний

Ей– богу, вижу действительно, ни дать ни взять — верблюд.

Гамлет

По– моему, оно смахивает на хорька.

Полоний

Правильно: спинка хорьковая.

Гамлет

Или как у кита.

Полоний

Совершенно как у кита. (*Шекспир У.* Гамлет, принц датский/Пер. Б. Пастернака. – Ижевск, 1981. – С. 99– 100.

9 Имеется в виду роман «Ягодные места», опубликованный в журнале «Москва» (1981. – № 10. – С. 3– 123; № 11. – С. 52– 111). Возмущение Свиридова вызвала следующая фраза из романа: «А что такого плохого сделал в жизни Есенин? <...> Если в чем виноват был, так покаялся и сам себя наказал».

10 Здесь намек на события конца 1920-х гг., времени усиления влияния «пролетарских» организаций, в том числе и РАПМа, на проводимую последним кампанию по борьбе с «церковщиной» в музыке. В Московской консерватории (она называлась тогда «Высшим музыкальным техникумом им. тов. Феликса Кона») проводилась под видом инвентаризации чистка библиотеки от вредной религиозной музыкальной литературы и православные церковные ноты сжигали прямо во дворе консерватории. Этот факт «борьбы с церковщиной» на «музыкальном фронте»,

известный Свиридову, относится не только к 1929 г. Подобная практика уничтожения нот существовала на протяжении почти всех лет советской власти, быть может, не в таких масштабах и без элементов театрализации, которыми так увлекались в конце 1920-х – начале 1930-х гг. организации типа Общества воинствующих безбожников.

11 «...Именно в это время характерно демонстративное преподнесение с эстрады Большого зала консерватории бывшими самодержавно-церковными композиторами различных арий из "Жизни за царя" под гром оваций и черносотенные крики охотнорядской аудитории, именно это время характерно исполнением совершенно упадочнических, мистических, православных произведений Рахманинова ("Всенощная" и др.). Это была мобилизация реакционных сил. <...>. Конечно, можно и должно говорить о творчестве Сергея Прокофьева как о творчестве также фашистском». — *Лебединский Л.* 8 лет борьбы за пролетарскую музыку (1923—1931). — М., 1931. – С. 41. Лев Николаевич Лебединский (1904—1992) — советский музыковед. Член КПСС с 1919. Участник Гражданской войны (в 1919—1920). В 1930 г. окончил научно- композиторский факультет Московской консерватории. В 1923—1932 гг. один из руководителей РАПМ (в 1925—1930 гг. председатель, в 1930—1932 гг. ответственный секретарь). В 1930—1932 гг. зав. муз. секцией Института литературы, искусства и языка Комакадемии. В 1965 г. возглавил Фольклорную комиссию, созданную при СК РСФСР, куда был приглашен Д. Д. Шостаковичем. По инициативе Свиридова был вынужден покинуть этот пост в 1968 г.

12 Состав оркестра предполагавшейся Свиридовым инструментовки поэмы «Отчалившая Русь», первоначально написанной для голоса с фортепиано.

13 Свиридов делится своими впечатлениями с С. И. Субботиным о присланных им стихах Клюева. Поэма «Деревня» была прислана в виде правленой ксерокопии с ее перепечатки в альманахе «День поэзии 1980» (М.: Современник, 1980. — С. 27—28). Остальные тексты стихов были скопированы Субботиным с клюевских автографов, хранящихся в ИМЛИ АН СССР. В то время они еще не были опубликованы в СССР (публикацию их см., например: *Клюев Н.* Сердце Единорога. – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 578– 579, 573—577, 550—551, соответственно). «Порванный невод» был скопирован с прижизненной газетной публикации (газ. «Звезда Вытегры». — 1919. — 3 авг.); перепечатка была осуществлена позднее. См.: *Клюев Н.* Красный набат. Вступит. статья, подготовка текстов и примеч. С. И. Субботина//Москва. – 1987. – № 11. – С. 20– 32 («Порванный невод» – с. 28– 32).

14 Свиридов дает свою оценку деятельности редакции журнала «Советская музыка» тех лет.

15 Это ошибка памяти Свиридова. Статья под заголовком «Небесная "идиллия" или фашизм в поповской рясе: (К концертам А. Коутс 5 и 6 марта <1931 г.>)», опубликованная в журнале «За пролетарскую музыку» (1931. – № 2(20). — С. 27—28), принадлежала перу критика Н. Выгодского.

16 См. примеч. 14.

17 Цитаты, соответственно, из манифеста футуристов «Пощечина общественному вкусу», из стихотворения «Радоваться рано», из цикла «Я», из поэмы «Война и мир». «Если даже Казбек помешает — срыть!» — строка из стихотворения «Владикавказ — Тифлис» (1924). Цит. по: Пощечина общественному вкусу: Стихи. Проза. Статьи. — М., 1912. — С. 3; *Маяковский В. В.* Соч. В 2 т. Т. 1. Я сам. Стихотворения. Мое открытие Америки. — М.: Правда, 1987. – С. 238.

[18] Конечно, Свиридов знал о существовании Русского отдела Эрмитажа. Но значение этого отдела, его удельный вес в общей коллекции музея, площадь экспозиции, да и просто качество русского собрания несоизмеримы со всеми остальными разделами Государственного Эрмитажа.

[19] Это одна из легенд, не имевшая под собой оснований.

[20] В разговорах со мной Свиридов упоминал рецензию Н. И. Бухарина на оперу Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», которая якобы была опубликована в газете «Правда» в 1934 г. Мне так и не удалось найти эту статью.

[21] В одном из наших разговоров Георгий Васильевич вспомнил слова И. И. Соллертинского: «Лебединский относился к революции как к любовнице, которая изменила». И. И. Соллертинский, со слов дяди, считал, что Лебединский был страстным поклонником Л. Д. Троцкого и ненавидел И. В. Сталина. На почве ненависти к последнему и состоялось, вероятно, эпизодическое сближение Шостаковича с Лебединским (к тому же еще имеющее прозаический смысл, так как Лебединский в трудную пору личной жизни Дмитрия Дмитриевича оказывал ему некоторую помощь в быту).

[22] Источник цитирования не установлен. Возможно, что это цитата из книг Ю. И. Селезнева «Достоевский» или «В мире Достоевского».

[23] Цитата взята из книги Ю. И. Селезнева «Достоевский» (М.: Молодая гвардия, 1985.– С. 465).

[24] Оттуда же, с. 464.

[25] Оттуда же, с. 439.

[26] Оттуда же, с. 360.

[27] Цитата приводится по памяти из статьи Ник. Пунина «Пути современного искусства (По поводу «Страниц художественной критики» Сергея Маковского)» из журнала «Аполлон», 1913, ноябрь, № 9, с. 56. Ср. подлинный текст Ник. Пунина: «Там, где для созерцания прекрасного нужны знания, а не только духовное богатство или даже духовная культурность, там кончается искусство».

[28] Очевидно, речь идет о книге, которая вышла позднее, когда режиссера уже не было в живых. См.: *Велехова Н. А.* Одна жизнь, или История Бориса Равенских. — М.: Искусство, 1990.

[29] Свиридов, конечно, знал о том, где родился Метерлинк, но относил его творчество к явлениям французской культуры.

[30] Вероятно, Свиридов отвечал на вопросы или намеревался дать статью для одного из сборников, посвященных памяти А. Н. Сохора. М. Г. Арановский, один из инициаторов и главный редактор сборников, к сожалению, не помнит, велись ли какие-либо переговоры с композитором на эту тему.

[31] Набросок письма Ст. Куняеву. Свиридов цитирует заключительную строфу стихотворения Ст. Куняева «Непонятно, как можно покинуть...». В авторском изложении эта строфа выглядит так: «Синий холод осеннего неба/столько раз растворялся в крови — /не оставил в ней места для гнева — /лишь для горечи и для любви». См.: *Куняев Ст.* Озеро безымянное. Книга стихов. — М.: Современник, 1983. — С. 59. Подборку стихов см.: *Куняев Ст.* Бесшумные реки твои...//Советская Россия. — 1981. — 4 августа. — № 178 (7629). – С. 4.

[32] Известные слова К. Маркса.

[33] «Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве» (Начальная фраза из манифеста «Пощечина общественному вкусу». См.: Пощечина общественному вкусу: Стихи. Проза. Статьи.– М,,: 1912.– С. 3.

[34] «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» (И. В. Сталин). Цит. по изд.: *Маяковский В. В.* Избранные стихи/Под ред. Л. Ю. Брик. Предисл. И. Беспалова. — М.; Л.: Academia, 1936. – С. 7.
[35] Цитата приводится по: *Лихачев Д. С.* Литература – реальность – литература.– Л., 1984.– С. 96.
[36] «Мира восторг беспредельный/Сердцу певучему дан/В путь роковой и бесцельный/Шумный зовет океан» — строки песни Гаэтана из драмы А. Блока «Роза и крест». Эту песню Свиридов положил на музыку, причем сочинение сохранилось только в виде звукозаписи в авторском исполнении и в нотах не зафиксировано.
[37] Свиридов писал музыку ко второму фильму («Красные колокола») киноэпопеи «Я видел рождение нового мира» по книге Дж. Рида. Сценарий Сергея Бондарчука и Антонио Сагуэры, постановка С. Бондарчука (см.: ПСП, № 331). См. также примеч. 30 к Тетради 1979– 1983.
[38] Это не совсем верно. У Блока можно найти и мысли о «гнетущей немузыкальности», и сетования на «не ту музыку» («Нет уж, не то время, не та музыка»), но все же он не отказывал Революции в музыке, призывая: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию». («Интеллигенция и революция», 1918)
[39] По-видимому, это образный план-программа музыки к кинофильму «Красные колокола», о котором шла речь выше.

ТЕТРАДЬ 1982– 1983

Эта тетрадь стандартного размера в обложке коричневого цвета имеет «загадочный» номер — 26. Ни в подзаголовке, ни в тексте нет упоминания какой-либо даты. Датирующим признаком для нас служил черновой набросок письма Сергею Федоровичу Бондарчуку. Речь в этом письме идет о музыке к кинофильму «Красные колокола» из последней киноэпопеи выдающегося кинорежиссера «Я видел рождение нового мира» по книге Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир». Фильм, к которому писал музыку Свиридов (это вторая часть дилогии), вышел на экран в декабре 1982 г. Работа над музыкой шла на протяжении 1981—1982 гг. С учетом времени, необходимого на монтаж фильма, набросок письма мог появиться на свет никак не позднее осени 1982 г. В то же время в тетради есть набросок текста, который вошел в статью в ленинградскую «Вечерку» в июле 1983 г.

Правда, статья эта в виде интервью, взятого у композитора корреспондентом, могла появиться значительно позднее. Скорее всего так оно и было, потому что в интервью Георгий Васильевич рассказывает о своих авторских концертах в Ленинграде сезона 1982/83 г. «Загадка» номера 26 заключается еще и в том, что есть «толстые» тетради с меньшими номерами, но заполнявшиеся позднее. Тетрадь № 26 велась одновременно с другими тетрадями 1980-х гг. В тетради немного записей, всего на 23 листах. Паста разного цвета, почерк Свиридова. Текст тетради публикуется впервые.

[1] Последующий текст (выписки из богослужебных книг) не связан с названием предполагаемой статьи.
[2] В хранящемся в библиотеке композитора Молитвослове (изд. Ymca-Press, 1969, с. 65—66) рукой Г. В. Свиридова отмечена Молитва святого Мардария «Владыко Боже, Отче Вседержителю...» из Полунощницы. Очевидно, этот текст композитор

предполагал использовать для своего сочинения «Песнопения и молитвы», над которым он работал последние годы своей жизни. Предшествующий молитве текст тропаря «Се, Жених грядет...» был положен на музыку и вошел в состав пятой части («Другие песни») «Песнопений и молитв». См.: Свиридов Георгий. Полн. собр. соч. Т. 21. Песнопения и молитвы. — М.; СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001.– С. 63– 65.

[3] Это еще одна из загадок данной тетради. Если эта запись относится к 1982 или 1983 г., то тогда это одно из первых письменных, точнее, литературных свидетельств о намерении композитора работать в жанре «литургической музыки». В 1980 г. Свиридов создает «Рождественскую песнь», от которой берет начало его хоровой цикл «Песнопения и молитвы». Данная подборка текстов — свидетельство замысла цикла, посвященного воздвижению Честного Животворящего Креста Господня. Этот замысел так и остался нереализованным. Среди нотных рукописей сохранились черновые наброски песнопения «Величание Креста» для хора (с оркестром?), которое первоначально входило в состав произведения под названием «Из мистерии» (см.: ПСП, № 79), позднее попало в подборку «Большие молитвы» (ПСП, № 104). Приводимые первые строки относятся к следующим песнопениям:

1. Крест твой, Господи! Жизнь и воскресение людям твоим. Тебе воскресшего Бога нашего поем. Помилуй нас! (Октоих, воскресная стихира на Утрене, на *Хвалите,* глас 6; *Крест Твой Господи, жизнь и воскресение людем Твоим есть, и надеющеся на Ны, Тебе воскресшаго Бога нашего поем: помилуй нас);* 2. Погребение твое, Владыко, Рай отверзе роду человеческому, тебе воскресшего Бога нашего поем. Помилуй нас! (Октоих, воскресная стихира на Утрене, на *Хвалите,* глас 6: *Погребение Твое Владыко, рай отверзе роду человеческому: и от истления избавльшеся, Тебе воскресшаго Бога нашего поем: помилуй нас);* 3. Крест претерпел еси и погребение нас грешных ради. Смертию же, яко Бог смерть умертвил еси. (Октоих, воскресная стихира на Великой Вечерне, на *Господи воззвах,* глас 7: *Крест претерпел еси Спасе, и погребение нас ради, смертию же яко Бог смерть умертвил еси. Тем же покланяемся тридневному воскресению Твоему: Господи, слава Тебе);* 4. Во ад сошед Христе, смерть пленил еси, и тридневен воскрес, нас совоскресил еси. Славящих твое всесильное восстание, Господи, человеколюбце! (Октоих, воскресная стихира на Великой Вечерне, на *Стиховне,* глас 7: *Во ад сошед Христе, смерть пленил еси, и тридневен воскрес, нас совоскресил еси, славящих Твое всесильное восстание, Господи Человеколюбче);* 154. Господи, оружие на диаволе Крест Твой дал еси нам: трепещет бо и трясется, не терпчя взирати на силу его. Яко мертвые восставляет и смерть упраздни. Сего ради поклоняемся погребению Твоему и восстанию.

(Октоих, воскресная стихира на Утрене, на *Хвалите,* глас 8: *Господи, оружие на диавола Крест Твои дал еси нам: трепещет бо и трясется, не терпя взирати на силу его: яко мертвыя возставляет, и смерть упраздни. Сего ради поклоняемся погребению Твоему и восстанию);*

162. Радуйся, живоносный Кресте и т. д. (Минея Праздничная, стихира на Великой Вечерне, на *Стиховне,* глас 5: *Радуйся Живоносный Кресте, благочестия непобедимая победа, дверь райская, верных утверждение, Церкве ограждение, имже тля разорися и упразднися, и попрася смертная держава, и вознесохомся от земли к небесным, оружие непобедимое, бесов сопротивоборче: слава мучеников, преподобных яко воистину удобрение: пристанище спасения, даруяй Міру велию милость);* Радуйся, Господь Христе и т. д. (Минея Праздничная, стихира на

Великой Вечерне, на *Стиховне,* глас 5: *Радуйся Господень Кресте, имже разрешися от клятвы человечество, сущия радости знамение, прогоняяй враги во твоем воздвижении всечестне, нам помощниче: царей державо, крепость праведных, священников благолепие, воображаемый, и лютых избавляяй, жезл силы, имже пасемся: оружие мира, егоже со страхом обстоят ангели: Христа Божественная слава, подающаго Міру велию милость;*

163. Величай, душе моя, пречестный Крест Господний (Минея Праздничная, на Утрене, первый припев на 9-й песне канона: *Величай душе моя, Пречестный Крест Господень),* Величай, Душе моя, Животворящего Креста Господня Воздвиженье (Минея Праздничная, на Утрене, второй припев на 9-й песне канона: *Величай душе моя, Животворящего Креста Господня воздвижение).*

[4] Ср. со следующим пассажем из интервью, данного Свиридовым корреспонденту газеты «Вечерний Ленинград» С. Моторовой: «Это поистине великая артистка и, что еще важнее, человек прекрасной души. Хочется назвать также других участников концертов в Филармонии — солиста Большого театра СССР Е. Нестеренко, Московский камерный хор под управлением В. Минина, ленинградских музыкантов — оркестр старинной и современной музыки под управлением Э. Серова, хор Академической капеллы имени М. Глинки (руководитель В. Чернушенко). Все они прекрасно справились с поставленными перед ними задачами» (См.: Георгий Свиридов: «Считаю себя ленинградцем»//Вечерний Ленинград. — 1983. — 9 июля. — 158 (17048). — С. 3). Это было запоздалое интервью после концертов, прошедших в сезоне 1982/83 г. в Ленинградской филармонии. На одном из этих концертов состоялась ленинградская премьера новой редакции поэмы «Отчалившая Русь» на слова С. Есенина. Незадолго до этого «образцовская премьера» поэмы прошла в Москве 25 апреля 1983 г. См.: *Нестьев И.* Драматизм, поэтичность//Вечерняя Москва. — 1983. — 12 мая. — № 108 (18093). – С. 4; *Леденев Р.* Поэзия и музыка//Известия. – 1983. – 28 апреля. — № 118 (20464). — С. 6. Таким образом, этот отрывок дает нам основание датировать данную тетрадь 1982—1983 гг.

[5] Из письма В. В. Стасову от 23 ноября 1875 г. См.: *Мусоргский М. П.* Письма и документы. — М.; Л.: Музгиз, 1932. — С. 332.

[6] Речь идет о музыке к кинофильму «Красные колокола» (см.: ПСП, № 331).

[7] Замечания и предложения, возникшие во время работы над фильмом С. Бондарчука «Красные колокола».

[8] Набросок письма С. Ф. Бондарчуку относительно музыки к кинофильму «Красные колокола». К сожалению, в архиве С. Ф. Бондарчука это письмо не сохранилось

ТЕТРАДЬ 1987 (I)

С этой тетради (она имеет порядковый номер 14) открывается серия последних тетрадей конца 1980—1990– х гг. Она стандартного формата. Обложка коричневого цвета. Записи содержатся на 45 листах из 96. «Стило» все то же — шариковая ручка с пастой разного цвета. Поздние тетради заполнял, как правило, уже сам Г В. Свиридов. К этому времени у Эльзы Густавовны ухудшилось зрение и писать ей становилось все трудней. Почерк ее изменился, ибо она почти не видела написанного. Тетрадь начата 11 апреля 1987 г. Текст тетради публикуется впервые.

[1] Неточная цитата из второй части поэмы «Война и мир». Ср. у Маяковского: «Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых!/За ногу худую!/По камню бородой!/». См.: *Маяковский В. В.* Соч. В 2 т. Т. 2. Поэмы. Пьесы. Проза. – М.: Правда, 1988. – С. 41.

[2] Зная о непростом отношении Свиридова к Белинскому, предполагаю, что Свиридов нашел эти слова в какой-либо публикации стороннего автора. Мне не удалось найти точно именно эти слова выдающегося русского критика. Нечто близкое, но с другим смысловым акцентом можно найти в его статье «Иван Андреевич Крылов». Выписываю ряд суждений из этой статьи, в которых ключевым словом является «народность». Все цитаты приводятся по след. изд.: *Белинский В. Г.* Собр. соч. В 3 т. Т. 2. Статьи и рецензии. 1841—1845. — М.: ГИХЛ, 1948. *«...народность* есть своего рода талант, который, как всякий талант, дается природою...» (С. 703); «способность быть народным в творчестве — другой талант» (С. 705); «Так как способность быть народным есть своего рода талант, то она имеет бесконечные степени, подобно всякому таланту. Тут есть таланты обыкновенные и великие, есть *гении*» (С. 710); «Поэтому народность в поэте есть своего рода *гениальность,* не всегда в смысле глубины и многосторонности, но всегда в смысле оригинальности» (С. 710).

[3] Скорее всего с очерком В. Набокова «Николай Гоголь» Свиридов познакомился впервые по журнальной публикации (Новый мир. — 1987. — № 4. – С. 173– 227).

[4] Речь идет о статье театроведа Н. Хачатуровой, посвященной концерту Владислава Пьявко в Большом зале Московской консерватории. В. Пьявко был первым исполнителем поэмы «Отчалившая Русь» в редакции для тенора с фортепиано. См.: *Хачатурова Н.* Открыть публике но вое//Сов. музыка. – 1982. – № 9. – С. 62.

[5] Речь идет о XX съезде ВЛКСМ, проходившем 15—18 апреля 1987 г.

[6] Неточная цитата из первой строки «Слово о погибели Русской земли». Следует читать: «О, светло светлая и прекрасно украшенная, земля русская!» (цит. по: Памятники литературы Древней Руси. XIII век. — М.: Художеств, лит., 1981. – С. 130– 131).

[7] Уверен, что здесь произошла бессознательная подмена имени. Конечно, здесь имеется в виду Владимир Федорович, а не Александр Иванович Одоевский.

[8] Имеются в виду следующие слова Д. Д. Шостаковича: «Коммунистическое воспитание, по сути, мне кажется, мало осуществимо, попросту невозможно вне коллектива, вне общности человеческого дела. "Совершенно ясно, — говорил Луначарский, <...> — что хороший специалист, не воспитанный коммунистически, есть не что иное, как гражданин американского типа, который, может быть, и хорошо делает свое дело, но прокладывает себе путь к карьере..." Действительно, надо, по-видимому, иметь душу совершенно особой чистоты и силы, чтобы сохранить ее от ржавчины, работая в одиночку» (*Шостакович Д. Д.* Молодость музыки//Сов. музыка. – 1966. — № 1. — Январь. — С. 7).

[9] Слова из «Бориса Годунова».

[10] Полное название балета Р. Щедрина: «Кармен-сюита». Транскрипция фрагментов оперы «Кармен» Бизе для струнных и ударных. Балет в одном действии. Либретто А. Алонсо (1967).

[11] Набросок письма писателю Василию Ивановичу Белову.

[12] Думается, что Свиридов вспомнил эту книгу Ю. Фучика в связи с предшествующими словами о судьбе русских художников.

[13] Свиридов отрицательно относился к идее создания Всероссийского музыкального общества путем ликвидации Всероссийского хорового общества. Мне неизвестно, обращался ли дядя в высшие инстанции по этому вопросу, но публично в тот момент он нигде не выступал. Однако я отлично помню, какие пораженческие настроения царили в самом Хоровом обществе, как Правление ВХО пыталось пойти на компромисс, полагая сохранить за собой руководство во вновь открывавшемся обществе (что, отчасти и удалось сделать, но какой ценой!). Помню, как в Ленинграде члены Ленинградского отделения ВХО покорно шли на заклание, единодушно голосуя фактически за свою самоликвидацию.

[14] Источник цитирования установить не удалось.

[15] См.: *Элик М.* Что волнует сегодня?//Сов. музыка. — 1963. — № 1. – с. 17—24. Майя Абрамовна Элик действительно была человеком незаурядных дарований. У нее был прекрасный музыкальный слух (помню, как она пела «Лунного Пьеро» Арнольда Шенберга в одном из концертов в Малом зале им. М. И. Глинки Ленинградской филармонии — сложнейшую вокальную партию), у нее был настоящий вкус и свое личное восприятие музыки (большая редкость среди музыковедов!), она обладала хорошим литературным слогом, свободно писала. Не знаю, связан был или нет ее уход из сектора музыки НИО Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии с описываемыми Свиридовым событиями, но это была большая потеря для нашего музыкознания. Говорю о ней в прошлом как о музыковеде, так как не знаю, чем она занимается в Германии, где ныне проживает.

[16] Имеется в виду стихотворение «Сергею Есенину» (1926).

[17] Полное название книги «О, Русь, взмахни крылами...»: Поэты есенинского круга/Сост. С. Ю. Куняев и С. С. Куняев. — М.: Современник, 1986.

[18] Режиссер Ю. Н. Белянкин (мать которого сумела спасти от уничтожения уникальные кадры кинохроники, на которых запечатлен момент взрыва храма Христа Спасителя в Москве) создал документальный телевизионный фильм «Георгий Свиридов» (ПО «Экран», 1987).

[19] Литературная газета. — 1987. — 6 мая. — № 19 (5137). — С. 2.

[20] Там же, с. 2– 3.

[21] Там же, с. 3.

[22] Там же, с. 5– 6.

[23] Там же, с. 7.

[24] Там же.

[25] Там же, с. 9.

[26] Доклад первого секретаря Правления Союза писателей СССР В. В. Карпова был опубликован в предыдущем номере «Литературной газеты». См.: *Карпов В. В.* Современность и литература//Литературная газета. — 1978. – 29 апр. – № 18 (5136). – С. 2– 3.

[27] Со слов доктора искусствоведения Е. М. Левашова известно, что в 1987 г. в издательстве «Музыка» возникла критическая ситуация с дальнейшей публикацией серии «Памятники русского музыкального искусства». Главная трудность заключалась в изменении практики государственного финансирования, ввиду чего издание этой серии стало убыточным (шесть уже подготовленных редколлегией томов так никогда и не вышли в свет). В этот же период возникли разногласия между ведущими членами редколлегии Ю. В. Келдышем (который ориентировался на издание в основном светских произведений) и Г. В. Свиридовым (который считал

нужным публиковать преимущественно духовную музыку). Свиридов видел выход в коренном изменении состава редколлегии и предложил директору издательства Л. С. Сидельникову рассмотреть вопрос о приглашении Левашова в качестве председателя, но Левашов, будучи учеником Келдыша, естественно, отказался. От себя могу добавить, что помимо разногласий по этому вопросу Свиридов в это время вообще как-то охладел к Келдышу, одно из его программных выступлений в прессе просто высмеял, вспоминал РАПМовское прошлое Келдыша, его известные высказывания о Прокофьеве в 1929 г. К тому же в это время я пригласил Ю. В. Келдыша принять участие в составлении и редактировании сборника «Музыкальный мир Георгия Свиридова», и у нас тоже работа шла не очень складно. Георгий Васильевич хотел видеть в сборнике ряд статей, которые мы с Келдышем забраковали для книги, считая их отчасти слабыми, отчасти не подходящими для сборника тематически. Состоялись объяснения, которые закончились тем, что Юрий Всеволодович обиделся и отказался руководить редакционной работой над сборником. Одну статью (В. Веселова) мне удалось довести с автором до кондиции, от двух других все же пришлось отказаться. Свиридов был человеком крутого нрава, и, не скрою, мне стоило больших усилий настоять на отказе от статей. Впоследствии Георгий Васильевич согласился сам с нашим отбором. Но в отношениях с Келдышем наступило охлаждение.

[28] Алик — мое «домашнее» имя. 16 августа 1987 г. — начало нашего обсуждения проблем будущего сборника «Музыкальный мир Георгия Свиридова». Галина Алексеевна Прибегина была в то время главным редактором издательства «Советский композитор», где издавался мой сборник.

[29] Намек на известное событие в Москве, кажется, в начале 1980– х гг., когда бульдозерами решили уничтожить выставленные на улице картины художников-нонконформистов.

[30] Скорее всего эта запись является репликой на появившийся в то время в Москве кинофильм «Покаяние» режиссера Тенгиза Абуладзе (1987), получивший Ленинскую премию в 1988 г. Теперь об этом фильме мало кто помнит, но в то время вокруг него была создана какая-то необыкновенная атмосфера явления некоего чуда, чуть ли не откровения советской кинематографии. Не исключено, что на присущий свиридовской записи резкий тон оказал влияние очерк В.П. Астафьева «Ловля пескарей в Грузии», опубликованный в одном из номеров журнала «Наш современник» за 1987 г. Так или иначе, но эта запись отражает лишь мимолетное настроение по причинам отнюдь не художественного порядка и никак не свидетельствует о подлинных чувствах, которые испытывал Свиридов к грузинской культуре и ее мастерам.

ТЕТРАДЬ 1987 (II)

На шмуцтитульном листе тетради рукой Г. В. Свиридова указана дата начала записей: «1 июня 1987 г.». Последняя запись в этой тетради сделана 17 января 1988 г. Одна из «сверхтолстых» тетрадей, свыше 200 листов. Переплет — дерматиновый, вишневого цвета. Как правило, чем толще тетрадь, тем меньше записей. И эта заполнена чуть больше чем на четверть (62 листа). Действительно, писать в такой тетради очень неудобно, тем более что Георгий Васильевич мог делать записи когда и где угодно, хоть на скамейке в саду или лежа в постели... Шариковая ручка, паста

разного цвета, почерк Г. В. Свиридова. Текст тетради публикуется впервые с незначительными сокращениями.

[1] Песня Б. Фомина «Сыновья» на слова И. Финка (1939). Первой исполнительницей этой песни была Клавдия Шульженко с джаз-оркестром под управлением В. Ф. Коралли. Леонид Утесов записал эту песню на пластинку позднее, в 1944 г.

[2] «Только советская нация/будет/и только советской расы люди!» (Михаил Кульчицкий. Самое такое (Поэма о России). Часть 5. Поколение Ленина. См.: *Кульчицкий М.* Вместо счастья. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания о поэте. — Харьков: Прапор, 1991. — С. 94.)

[3] Имеется в виду действительно очень эффектное, театрально зрелищное третье действие оперы.

[4] Свиридов не только хорошо знал современную русскую поэзию, но и внимательно следил за литературным процессом в целом, в том числе и за идейной борьбой в мире словесности. Отсылка к С. Ю. Куняеву объясняется тем, что в эти годы между композитором и поэтом наладились довольно близкие, дружеские отношения, и они часто общались. Отсылаю читателя к недавно вышедшей в свет книге Станислава Куняева «Поэзия. Судьба. Россия» (М.: Наш современник, 2001).

[5] Начальная строка стихотворения «Рыбак Боков варит суп». См.: *Вознесенский А.* Витражных дел мастер. — М.: Молодая гвардия, 1976. — С. 298.

[6] См. примеч. 33 к Тетради 1979– 1983.

[7] Речь идет о гравюре с картины нидерландского художника Квентина Массейса (1466—1530), висящая в комнате Музея-квартиры А. Блока. Свиридов, не особенно любивший подобного рода музеи (был только в Пушкинских Горах у С. Гейченко), пришел в музей-квартиру и долго рассматривал эту гравюру. Этот эпизод запечатлен в кадрах документального телефильма Ю. Белянкина «Георгий Свиридов».

[8] Имеются в виду высказывания А. Г. Рубинштейна в его «Коробе мыслей».

[9] Ср. оценку деятельности сектора музыки ВНИИ искусствознания МК СССР в приводимой ниже Тетради 1991 г.

[10] Речь идет о молодом немецком летчике Матиасе Русте, совершившем 28 мая 1987 г. скандально известную посадку самолета «Сессна 172 П» на Красной площади в Москве. Эта туманная история вызвала у Свиридова соответствующую историческую аллюзию с событиями в Германии в 1933 г.

[11] Имеется в виду сборник критической прозы О. Мандельштама. См.: *Мандельштам О.* Слово и культура. О поэзии. Разговор о Данте. Статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1987.

[12] См.: *Любомудров М.* «...Как слово наше отзовется. Ответ оппонентам»//Наш современник. – 1987. — № 7. – С. 167– 175. Любомудров возглавлял сектор театра в НИО Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. В 1987 г. его не переизбрали на очередной срок. Я работал младшим научным сотрудником сектора музыки того же НИО, и у меня все это происходило на глазах. Не зная всех подробностей, могу сказать, что со стороны это было похоже на расправу за убеждения.

[13] Этот редкий список своих ранних сочинений Свиридова, как и его воспоминания о жизни в Курске, о годах учения в Ленинграде в известной степени были инспирированы намеченной нами с Георгием Васильевичем работой по

созданию его новой биографии. Сохранились также записанные на магнитофон его воспоминания (частично они воспроизводились в телефильме «Неизвестный Свиридов», выпущенном ГТРК «Культура» в 2000 г.). Кроме того, сохранилась аудиозапись нашей совместной беседы, которая состоялась в мае 1986 г., в то время когда я собирал сборник «Музыкальный мир Георгия Свиридова» и готовился написать для этого сборника статью, она вышла в этом сборнике под названием «Начало пути (К истории свиридовского стиля)». См.: Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сборник статей/Составитель А. С. Белоненко. — М.: Сов. композитор, 1990. – С. 146– 164.

[14] В нашем семейном архиве сохранилась тетрадка первых ученических работ Юрия Свиридова. Она датирована самим юным композитором 1932 годом. В нее вошли три пьесы. Первая — без названия, вторая — Прелюд, третья — Вальс. И хотя Свиридов указывает 1933 г., судя по всему, именно об этих пьесах идет здесь речь (см.: ПСП, № 281).

[15] Это произведение, по всей видимости, не сохранилось (см.: ПСП, № 282).

[16] Судя по всему, речь идет о следующем сочинении: Две пьесы для флейты, скрипки, альта и виолончели (рукопись, вероятно, утрачена) (см.: ПСП, 270).

[17] Местонахождение рукописи неизвестно (см.: ПСП, № 283).

[18] Местонахождение рукописи неизвестно (см.: ПСП, № 284).

[19] Единственное упоминание об этом произведении. Оно не фигурирует ни в одном из нотографических справочников, большая часть которых составлялась по устной легенде самого композитора.

[20] См.: ПСП, № 285.

[21] См.: ПСП, № 271.

[22] См.: ПСП, № 115.

[23] К сожалению, рукопись партитуры или оркестровые партии до сих пор не удалось никому найти. Они должны были храниться в оркестровой библиотеке Ленинградской филармонии. Но их там нет, так же как нет их и в архиве Филармонии, хранящемся в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Санкт-Петербурге (см.: ПСП, № 266). Поразительно, что в том же году Свиридов, будучи еще на первом курсе консерватории, писал одновременно фортепианный концерт и симфонию.

[24] Рукопись этих шести пьес, считавшихся утраченными, благополучно лежала (на открытом доступе!) в библиотеке Петербургской консерватории (см.: ПСП, № 286).

[25] Если «Сибирская песенка» дошла до нас, то вторая песня не сохранилась. Она не упоминается ни в одном из нотографических справочников.

[26] В рукописи-автографе указан 1935 г. Романсы хранятся в личном архиве композитора.

[27] См. примеч. 22. Я все еще не оставляю надежду найти ноты концерта. Последний, кто кроме дяди помнил этот концерт, был А. С. Леман, который наигрывал мне темы из него незадолго до своей смерти.

[28] По всей видимости, имеется в виду песня на сл. А. Безыменского «Молодая гвардия», с мелодией немецкой народной песни.

[29] Авторство «Авиамарша» неоднократно подвергалось сомнению, но тем не менее никто не сумел до сих пор доказать, что это произведение создано не Ю. Хайтом. При всем, несомненно, «интернациональном» характере его интонационного строя он пошел из России в Германию, а не наоборот. Об истории

его распространения в Германии см.: *Бирюков Ю. Е.* «Авиамарш»: правда о песне//Муз. жизнь. — 1988. — № 3. — февраль. — С. 7– 9.

[30] Отклик на появление в 1987 г. в журнале «Дружба народов» (№ 4—6) первой публикации романа Анатолия Рыбакова «Дети Арбата».

[31] В «Литературной газете» от 30 сентября 1987 г. № 40 не публиковались стихи 3. Гиппиус. Нам не удалось установить источник цитирования. Первое из этих стихотворений («1917») произвело сильное впечатление на Свиридова. Сохранились черновые наброски его сочинения для баса с оркестром на эти слова под названием «Россия и ее дети» (см.: ПСП, № 232). Имеется также и аудиозапись этого произведения в авторском исполнении.

[32] «Я любовь узнаю по щели,/Нет! — по трели/Всего тела вдоль!» — строка из стихотворения «Приметы». См.: *Цветаева М.* Соч. В 2 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. — М.: Художеств. лит., 1980. — С. 278. Примечательно, что за эту же строку критиковал Марину Цветаеву А. М. Горький. См.: *Цветаева А.* Поездка к Горькому. Встреча с Мариной. В кн.: *Цветаева А.* Воспоминания. — 3– е изд., доп. — М.: Сов. писатель, 1983. – С. 656.

[33] Юрий Михайлович Богатыренко (р. 1934). В 1956 г. окончил театральное училище им. Щепкина, в 1962 г. — Высшие режиссерские курсы при ГИТИСе. С 1956 по 1993 г. — режиссер-постановщик Главной редакции музыкальных программ ЦТ. В числе поставленных на ЦТ спектаклей: опера С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (первая постановка в СССР, премия 1 Всесоюзного фестиваля телефильмов в 1966 г.), видеофильм «Незавершенные шедевры» (опера М. Мусоргского «Женитьба», опера Д. Шостаковича «Игроки» — первая постановка; премия XI Всесоюзного фестиваля телефильмов в 1985 г); оперетта Ф. Легара «Граф Люксембург», опера Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» и др.

Сделал на ТВ несколько работ совместно со Свиридовым:

1. 1968 г. — телепостановка оперы М. Мусоргского «Женитьба» (к 100-летию со дня рождения композитора). В ролях — Панкова (Сваха), Торопов (Кочкарев), Потапов (Подколесин) и др. Вступительное слово о Мусоргском и создании «Женитьбы» — Свиридов.

2.1969 г. — телепередача к 100-летию завершения первой редакции «Бориса Годунова» М. Мусоргского, не принятой дирекцией Императорских театров. Слово Свиридова об истории создания «Бориса Годунова», о значении оперы, о новациях.

3.1977 г. — а) авторский концерт Свиридова с Е. Образцовой в Большом зале Ленинградской консерватории (18 мая 1977 г.); б) двухдневная репетиция этого концерта на даче в Новодарьино (ст. Перхушково Белорусской *ж/д).*

4. 1979 г. — к 140-летию со дня рождения М. П. Мусоргского. Поездка Свиридова и Е. Нестеренко в бывшее сельцо Карево Торопецкого уезда — место рождения Мусоргского. Рассказ Георгия Васильевича о детстве и отрочестве композитора, об историческом значении его творчества.

Сам Ю. М. Богатыренко прокомментировал запись в Тетради 1987 г. следующим образом: «1987 год. Я искал себе материал для работы и случайно наткнулся в библиотеке на историческую повесть Роальда Добровенского "Рыцарь бедный" — о жизни М. П. Мусоргского, вышедшую в 1986 г. в Риге, в изд-ве "Лиесма". Исследование трагической судьбы великого художника и неожиданные, не хрестоматийные выводы автора произвели на меня огромное впечатление. Через два года должно было отмечаться 150-летие со дня рождения Мусоргского. Мне показалось, что "Рыцарь бедный" может стать основой игрового видеофильма. Но в

музыкальной редакции эта тема никого из руководства не взволновала. Эфир был захлестнут всевозможными эстрадными поделками, на которые спускались и на которых делались все новые и новые деньги. Поток делячества победно топил творчество. Бойкая пошлость становилась полноправной хозяйкой "творческого процесса", эталоном вкуса. Каким диссонансом всему этому безобразию становилась великая Псковская земля — поразительной красоты приволье, озера, поля, леса и маленькое сельцо Карево, где родился, провел детство, впитал в себя изумительные мелодии русской деревни Модест Петрович Мусоргский.

Мне был необходим союзник, и я был убежден, что обрету его в лице дорогого моему сердцу Георгия Васильевича. С толстым фолиантом "Рыцаря бедного" я отправился в Новодарьино, где на даче жил Свиридов.

Георгий Васильевич с интересом выслушал мои впечатления от книги Добровенского, оставил ее у себя и пообещал, что осилит ее в ближайшие дни.

После этого, как всегда, начались расспросы про музыкальную жизнь на студии и вокруг. Я невесело рассказывал, а он внимательно слушал, что-то записывал и время от времени вставлял реплики, по которым становилось ясно, что он в курсе всего, что творится вокруг, что все это его беспокоит и печалит. Он говорил о необходимости каких-то действий, об одурманивании сознания и уничтожении души молодого поколения. Сетовал, что скоро практический успех придет на смену всем прочим истинам. Помню его слова о том, что "совестливость стала считаться выдумкой блаженных" и что "интерес людей друг к другу будет основываться только на денежной или служебной пользе". Он много говорил об американизации нашей жизни, подчеркивал, что сами американцы берегут свою музыку "кантри", развивают традиции хорового пения, создают симфонические оркестры при университетах. Называл нас "Иванами, не помнящими родства". Говорил и об ответственности руководства СК СССР и РСФСР, Москвы и Ленинграда за то безобразное положение, в котором оказалась российская музыка, российская культура.

Спустя несколько дней Георгий Васильевич позвонил мне, сказал, что прочел книгу, что считает решение Р. Добровенского чрезвычайно оригинальным, и пожелал мне успеха в работе.

На студии, конечно, сделали все, чтобы завалить работу над сценарием "Рыцаря бедного". Тянули время, бесконечно откладывали принятие решения. В конце концов я плюнул, и "Рыцарь бедный" вышел в эфир в 1989 г. в Главной редакции музыкальных программ Всесоюзного радио. В радиоспектакле играли замечательные актеры: И. Смоктуновский, В. Абдулов, Т. Пельтцер, Т. Панкова, Г. Кирюшина и многие, многие другие. Георгию Васильевичу очень понравилась эта работа. Вместе с Е. Нестеренко он поздравил меня с победой». Беседы с Богатыренко и послужили дополнительным толчком к вызревавшему к тому времени намерению Свиридова выступить с публицистическим словом по телевидению или в прессе относительно музыкальных дел в России.

[34] Имеется в виду проект В. П. Морозана и возглавляемого им Русского хорового общества США (как это ни грустно признать, но такового общества *нет* в России) издать многотомную хрестоматию русского православного церковного пения. См.: Памятники русской духовной музыки: Тысяча лет русского церковного пения 988–1988: Серия I. Т. 1/Гл. ред. В. Морозан. — Вашингтон: Русская музыка, 1989: Monuments of Russian sacred music. One thousand years of Russian church music

988—1988. Series I, \blume 1/ Vladimir Morosan, Editor– in– Chief. — Washington: Musica russica, [1989].

35 Цитата по памяти. У Стасова в брошюре «Памяти Мусоргского» (1885): «Мусоргский принадлежит к числу тех людей, которым потомство ставит монументы». Цит. по: Собрание статей В. Стасова о М. Мусоргском и его произведениях. — М.; Пг.: Музсектор, 1922. — С. 97.

36 Это еще один незавершенный набросок текста, с которым Свиридов намеревался выступить в печати или в каком-либо общественном собрании в начале перестройки. Уже в концу 1980-х у него пропало желание вмешиваться в музыкально-общественную жизнь, так как он уже понимал, что за частной логикой событий музыкальной, шире — культурной, жизни стоит более общая логика исторического развития, приведшая, как он предугадал, к распаду огромного Советского государства, к новому витку революции, точнее, к реставрации капитализма в России.

37 Пресловутая система Кабалевского, внедрявшаяся поистине железной рукой в советское музыкально-массовое образование и воспитание, не оставила равнодушным Свиридова. Сам он нигде не выступал публично с ее критикой. Однако он одобрил мою статью «Десять минут... на пение», и по его просьбе эта едва ли не единственная в тот момент критическая статья была опубликована 7 октября 1985 г. в газете «Советская культура» (№ 121 (6065), с. 4). Статья была робко поддержана Отделом культуры ЦК КПСС при условии не называть по имени автора новой образовательной программы. Это обещание я выполнил. Уже тогда нам с дядей было ясно, что все это делается для создания иллюзии так называемой гласности. Между тем статья вызвала живой отклик, в газету посыпались письма, у редакции было робкое намерение затеять дискуссию. Но вся эта затея ничем не закончилась, бунт музыкально-педагогической общественности был задушен на корню, и система была единодушно одобрена и с большой помпой принята.

38 Фраза из рассказа А. Яшина «Директива» (1961). Свиридов выписал ее из публикации в журнале «Наш современник» № 10 за 1987 г. (с. 77).

ТЕТРАДЬ 1988

Тетрадь не имеет ни порядкового номера, ни даты в заголовке. Она начинается с выписок из первого номера журнала «За пролетарскую музыку» за 1930 г. Переплет — дерматиновый, с тиснением, черного цвета; размер стандартный. Записи на 96 листах. Шариковая ручка с пастой разного цвета. Почерки Э. Г. Свиридовой и Г. В. Свиридова. Текст тетради целиком публикуется впервые.

1 *Кр. Сар.* Как слушать оперу//За пролетарскую музыку. — 1930. — № 1.– С. 8–10.

2 Экземпляр журнала «За пролетарскую музыку» с пометками Свиридова найти не удалось. Скорее всего он был взят из какой-либо библиотеки (Союза композиторов или Консерватории). Думаю, что статья заинтересовала Георгия Васильевича тем, что в ней простым, доходчивым «для масс» языком методического пособия были высказаны соображения, близкие Свиридову в тот момент, когда он критически оценивал состояние современного ему оперного жанра и к тому же сам намеревался попробовать себя в этом жанре. Отмеченный Свиридовым фрагмент статьи в журнале начинался со следующего абзаца: «Самая

форма оперы слагается из очень многих частей: тут и действие, тут и слово, и звук, и движение, да еще и музыка, которая служит цементом, т. е. скрепляет все...» Завершается этот фрагмент (на с. 9) следующей фразой: «...не движение и даже не слово, а пение, музыка — вот что самое главное в опере. Музыкой передается событие». На с. 10 Свиридов отмечает следующий абзац: «Слушая оперу, опасно слишком увлекаться «фокусами» — тогда «слона», т. е. музыки, совсем и не приметишь».

[3] Песня «Ну и долой» (слова и музыка Н. Чемберджи) помещена на с. 26– 28.

[4] Такой строки в тексте песни, опубликованном в журнале, нет. В печатном варианте эта строка выглядит следующим образом: «Спекулянтов, кулаков,/Да растратчиков воров...» (см.: За пролетарскую музыку. — 1930. — № 1.– С.28).

[5] Песня Ганса Эйслера «Коминтерн» опубликована с текстом параллельно на немецком и русском языках. Свиридов обратил внимание на несоответствие русского текста немецкому первоисточнику. Русский текст И. Френкеля. См.: За пролетарскую музыку. — 1930. — № 1. — С. 13—15.

[6] *Житомирский Д. Д.* С. Е. или «Агитпроп» фокстрота в театре им. Мейерхольда// За пролетарскую музыку. — 1930. — № 1. — С. 16—18.

[7] Цитаты из статьи Житомирского приводятся Свиридовым с незначительными неточностями. Подлинный текст следующий: «Нет, разумеется, в этой постановке никакой сатиры на "фокстротирующую Европу". Наоборот, европейское "блюдо" изготовлено на этот раз с особым смакованием и снабжено всевозможными "пикантными" гарнирами. <...> Тысячи рабочих посмотрят новинку мейерхольдовского театра. Сотни унесут с собой заразу вырождения. Эта зараза глубока»// За пролетарскую музыку. — 1930. — № 1.– С. 18.

[8] О песнях Ю. Хайта идет речь в статье Л. Лебединского «О шансонетке, «военной музыке» и авиамарше» (Из обработанной стенограммы доклада о массовой песне ответственного секретаря ВАПМ Л. Лебединского на производственном поэтическом совещании РАПП)// За пролетарскую музыку. — 1930. — № 3. — С. 2—12. Насколько известно, «Авиамарш» получил распространение в нацистской Германии благодаря немецким музыкантам, приезжавшим в СССР еще в конце 1920-х гг., до прихода Гитлера к власти в 1933 г. См. об этом в упоминавшейся уже статье «"Авиамарш": правда о песне» известного историка советской массовой песни Ю. Е. Бирюкова, опубликованной в журнале «Музыкальная жизнь» (1988. — №3. — С. 7—9). В СССР эта песня получила широкое распространение в 1920–1940-е гг., за нее заступался К. Е. Ворошилов.

[9] Критика В. Э. Мейерхольда и его театра являлась составной частью борьбы «пролетарских» организаций с так называемым левым фронтом искусств (поддерживаемым Л. Д. Троцким). В передовой 5-го номера журнала, озаглавленной «В ногу с пролетарским движением», последовал очередной выпад против В. Мейерхольда.

[10] Привожу полностью пассаж из передовой, откуда выписывает цитаты Свиридов: «...Мейерхольд, взявший на себя функции "агитпропа" буржуазной музыки, позорно защищавший пасквиль на Советский Союз — балет эмигранта Прокофьева "Стальной скок", утверждающий, что музыка мракобеса фашиста Стравинского "вливает бодрость в рабочий класс"...»// За пролетарскую музыку. — 1930. — № 5. — С. 4.

[11] Цитата из статьи Н. Выгодского «Небесная "идиллия", или фашизм в поповской рясе: (К концертам А. Коутс 5 и 6 марта <1931 г.>)», которую Г. В. Свиридов упорно

приписывал перу Л. Лебединского. Я не исключаю, что статья могла быть инспирирована Л. Лебединским, а может быть, и кем-то еще, повыше рангом в верхних эшелонах пролетарских организаций. Вполне возможно, что это был «соцзаказ», учитывая, что 15 января 1931 г. в газете «Нью-Йорк таймс» появилось выступление С. В. Рахманинова с критикой советской власти. Примечательно, что в качестве эпиграфа Н. Выгодский приводит цитату из «Путешествия моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А. В. Чаянова, над которым уже шел судебный процесс.

12 В этом же номере журнала «За пролетарскую музыку» помещена резолюция Общего собрания ячеек ВКП(б) и ВЛКСМ Высшей музыкальной школы им. Ф. Кона (как тогда называлась Московская консерватория), посвященного осуждению концерта в Большом зале Консерватории под управлением Альберта Коутса и исполнения «Колоколов» С. В. Рахманинова. Из этой резолюции Свиридов приводит цитату (с. 6).

13 В опубликованной стенограмме выступления ответственного секретаря ВАПМа Л. Лебединского на диспуте о спектакле Театра им. Мейерхольда «Последний решительный» в Институте ЛИЯ Комакадемии 17 февраля 1931 г. приводятся цитаты из статьи В. И. Ленина «Товарищи рабочие, идем в последний и решительный бой» (1918). См.: *Лебединский Л.* Последний решительный // За пролетарскую музыку. — 1931. — № 5. — С. 7—12. Цитаты эти следующие: «...Кулаки — самые зверские, самые грубые, самые дикие эксплоататоры, не раз восстанавливавшие в истории других стран власть помещиков, царей, попов, капиталистов» (с. 7). «Никакие сомнения невозможны. Кулаки — бешеный враг Советской власти. Либо кулаки перережут бесконечно много рабочих, либо рабочие беспощадно раздавят восстания кулацкого, грабительского меньшинства народа против власти трудящихся. Середины тут быть не может. Миру не бывать: кулака можно и легко можно помирить с помещиком, царем и попом, но с рабочим классом никогда» (с. 8). «Беспощадная война против этих кулаков. Смерть им. Ненависть и презрение к защищающим их партиям: правым эсерам, меньшевикам и теперешним левым эсерам. Рабочие должны железной рукой раздавить восстание кулаков, заключающих союз против трудящихся своей страны с чужеземными капиталистами» (с. 8).

14 В конце спектакля «Последний решительный» по пьесе Всеволода Вишневского по замыслу режиссера актер обращается в зал с предложением встать всем тем, кто считает себя мобилизованными советской властью. Л. Лебединский не замедлил отреагировать на эту режиссерскую «находку».

Иронизировать на эту тему было невозможно, и он вполне серьезно замечает: «...вы вводите в конце актера и говорите: "Встаньте такие-то, встаньте такие-то". *Вы подымаете людей механически, причем внетеатральными, внехудожественными средствами»* (там же, с. 11). Свиридов ошибочно указывает здесь вместо журнала «За пролетарскую музыку» название другого, существовавшего в это же время РАПМовского журнала «Пролетарский музыкант».

15 Имеется в виду роман В. Д. Дудинцева «Белые одежды». В библиотеке Г. В. Свиридова хранится след. издание этого романа: *Дудинцев В. Д.* Белые одежды: Роман. — М.: Сов. писатель, 1988.

16 Речь идет о шестой части «Картинок с выставки», названная Мусоргским «Samuel Goldenbeig und Schmuyle» и переименованная в советское время, так сказать, «с социологическим уклоном» на «Два еврея, богатый и бедный».

[17] См.: *Жуков Г. К.* Воспоминания и размышления: В 3 т. – 9-е изд. — М.: Изд- во Агентства печати «Новости», 1988.

[18] Имеется в виду статья А. Михайлова «Неутраченные надежды. Заметки о прозе "тридцатилетних"»// Юность. — 1987. — № 7. — С. 73—76. Статья А. Косаревой «Вожак» помещена в № 4 этого же журнала (с. 2—5).

[19] Имеется в виду рецензия на премьеру оперы Глеба Седельникова «Бедные люди» (по Достоевскому) в театре Б. Покровского, состоявшуюся 14 декабря 1975 г. См.: *Котлярский Э.* Вновь накопилось тишины на слово...// Юность. – 1987. – № 8. – С. 92.

[20] См.: *Алексий,* митрополит Ленинградский и Новгородский, председатель Конференции европейских церквей, *Александр Нежный,* писатель. О чем нам говорят столетья//Дружба народов. — 1988. — № 6. — С. 200—209.

[21] Цитата приводится из следующей публикации: Борис Пастернак — Ольга Фрейденберг. Письма и воспоминания// Дружба народов. — 1988. — № 7.– С. 201–209.

[22] Стихотворение П. Э. Руммо «Европейская безопасность», опубликованное в журнале «Дружба народов» (1988, № 5, с. 86), Свиридов приводит не полностью. Стихотворение «Человек не из железа» взято им из этого же номера журнала «Дружба народов» (с. 87).

[23] Вероятно, речь идет о просьбе Д. Д. Шостаковича, переданной Свиридову через В. Ф. Кухарского, выступить на выездном пленуме вновь образованного СК РСФСР в Ленинграде в 1964 г.

[24] К сожалению, в личном архиве Г. В. Свиридова нам не удалось пока найти рукопись этой статьи. По всей видимости, речь идет о статье О. В. Тактакишвили в газете «Известия». См.: *Тактакишвили О.* Чистые родники вдохновения//Известия. – 1980. — 25 сентября. — № 226 (19596). — С. 3 (под рубрикой «Художник и жизнь»).

[25] Речь идет о готовившемся обращении за подписью ряда известных музыкантов, направленном против Т. Н. Хренникова. И хотя Свиридов к тому времени, мягко говоря, не испытывал дружеских чувств по отношению к первому секретарю СК СССР, тем не менее он не подписал это обращение. О судьбе этого обращения автору этих строк ничего не известно.

[26] Имеется в виду отклик В. Ф. Кухарского в журнале «Огонек» на авторский концерт Свиридова с Еленой Образцовой, где была исполнена поэма «Отчалившая Русь», которую композитор считал подлинной премьерой (хотя формально это было не первое исполнение поэмы). См.: *Кухарский В.* Миру нужно песенное слово//Огонек. – 1984. – Март. – № 13. — С. 12—14. К тому моменту, когда В. Ф. Кухарский написал свои заметки, было уже известно, что в интервью одной влиятельной газете в ФРГ («Der Spiegel») Ю. В. Андропов, возглавивший КПСС после смерти Л. И. Брежнева, назвал имя Георгия Свиридова среди композиторов, чья музыка ему нравилась, наряду с Бетховеном и Чайковским.

[27] Вероятно, речь идет о Втором виолончельном концерте с оркестром К. Пендерецкого (1982).

[28] Начало статьи о Вейо Тормисе. К сожалению, в архиве Свиридова мне не удалось установить, о какой из пластинок с его произведениями идет здесь речь.

[29] См. выше примеч. 21.

[30] Реакция Свиридова на статью в рубрике «Фотопортрет 8-й страницы» в «Литературной газете». См.: *Орлова В.* Почем хор на черном рынке?//Литературная

газета. — 1988. – 9 ноября. — № 45 (5215). – С. 8. Вероятно, Георгия Васильевича (и не его одного, кстати сказать) возмутил несколько самоуверенный тон высказывания Полянского относительно первенства его хора в деле возрождения отечественного репертуара: «Одни из первых за долгие годы мы исполнили "Всенощное бдение" Рахманинова, Литургию Чайковского, занялись творчеством современника Пушкина — замечательного, незаслуженно забытого композитора Дмитрия Бортнянского. Вообще, многое из того, что мы поем, ранее у нас никем не исполнялось. Почему — непонятно». Непонятно, почему Полянский забыл о существовании своих предшественников и коллег. В статье не упоминаются ни А. В. Свешников, ни А. А. Юрлов, ни К. Б. Птица, ни другие известные отечественные хоровые дирижеры, которые задолго до Полянского исполняли сочинения Бортнянского, Чайковского, Рахманинова.

31 Речь идет о скандально известной заметке, появившейся под псевдонимом в газете «Советская культура», в которой известный русский хормейстер обвинялся в том, что он якобы выкрал ботинки у артистов Камерного хора. Впоследствии истина была установлена, но попортила кровь дирижеру изрядно. Помню, как шутил Георгий Васильевич, что эта статья принесла обратный желаемому результат — прибавила известности артисту. См.: *Цеков В.* Корова с музыкой//Советская культура. — 1975. — 30 мая. — № 44 (4844). – С. 3.

32 Данные об этой достаточно известной в свое время публикации не удалось установить.

33 Возможно, это реплика по поводу своей собственной старой газетной статьи. К 100-летию со дня смерти М. П. Мусоргского Г. В. Свиридов был приглашен выступить в печати и написал статью в газету «Советская культура», но не был удовлетворен ею. См.: *Свиридов Г.* К новым берегам!//Советская культура. – 1981. – 27 марта. — № 25 (5449). – С. 6. Все последующие мысли о Мусоргском и выписки из его писем в данной тетради представляют собой заготовки статьи для сборника материалов, предварявших выход Полного собрания сочинений М. П. Мусоргского. См.: *Свиридов Г.* О Мусоргском // Наследие М. П. Мусоргского. Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах. — М.: Музыка, 1989. — С. 5—10.

34 Пока не установлено, из какой публикации писем М. П. Мусоргского делал выписки Свиридов. Я сверял цитаты по след. изд.: Мусоргский М. П. Письма. – М.: Музыка, 1981. В дальнейших комментариях приводятся ссылки на страницы этого издания.

35 Там же, с. 8.

36 Из письма М. А. Балакиреву в ночь с 12 на 13 августа 1858 г.: «Я <...> решился писать сонату в Es-dur <...>, кстати, вот Вам темы <в письме приводится нотная строка темы Интродукции перед финалом. — *А. Б.*>, «...теперь пишу fis-мольную сонату, очень простенькую, и написал романс» <имеется в виду романс «Отчего, скажи, душа-девица» на слова неизвестного автора. — *А. Б.*> (там же, с. 11).

37 Там же, с. 11. Вторая строка несколько видоизменена Свиридовым. У Мусоргского: «Насчет состояния **души** он (Лафатер) говорит, **что** душа усопшего человеку способному к ясновидению сообщает свои мысли...»

38 Там же, с. 12.

39 Там же, с. 14– 15.

40 У Мусоргского: «...мне так и казалось, что сейчас...»

41 У Мусоргского: «...и произвела на меня...» (там же, с. 15).

[42] Дата указана ошибочно. Цитируется письмо от 19 октября 1859 г. (там же, с. 17).

[43] Там же, с. 19.

[44] Строка из стихотворения А. Блока «Мой милый, будь смелым...» (1909), которое Г. В. Свиридов положил на музыку в 1980 г. и назвал «Русалка» (см.: ПСП, № 202).

[45] Мусоргский М. П. Письма... с. 22. В круглых скобках фраза Свиридова — (очевидно, слова Балакирева).

[46] Юрий Петрович Воронов – завотделом культуры ЦК КПСС.

[47] Николай Сергеевич Лебедев (1948– 2000) – композитор. Учился у В. А. Гаврилина в Музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова и у Б. А. Арапова в Ленинградской консерватории. После переезда в Москву в конце 1980-х – начале 1990-х гг. общался с Г. В. Свиридовым. Георгий Васильевич отмечал духовно-музыкальные сочинения Лебедева для хора без сопровождения.

[48] Пока хватало сил, мама моя ездила каждый год в Москву к брату. Так как жизнь Г. В. Свиридова была в эти годы достаточно насыщенной событиями, встречами, разнообразными делами, то на быт у Э. Г. Свиридовой уже не хватало времени, да и сил. Маме моей приходилось в своих наездах часто хлопотать по хозяйству. Семья Свиридовых издавна славилась отменным столом, у нас умели готовить, я сам наслышался о легендарных кулинарных способностях своей прабабки. Моя бабушка Елизавета Ивановна Свиридова была большая мастерица, и моя мама унаследовала от нее кулинарный талант. Дяде иногда приходилось самому себя обихаживать и данная запись — как раз свидетельство такого короткого кулинарного урока, который моя мать давала своему брату.

[49] Такое обилие объясняется тем, что, находясь на посту проректора по научной работе Ленинградской (Петербургской) консерватории, я в конце 1980- х – начале 1990-х имел возможность бывать за границей и для своих командировок просил дядю дать мне пластинки для подарков.

ЗАМЕТКИ 1989– 1993

На обложке тетради на наклеенном листке белой бумаги рукой Свиридова обозначено: «Заметки 1989—1990 гг.». Рубеж этих десятилетий был самым насыщенным, самым продуктивным на дневниковые записи. И в это же время композитор подходит к пику в своей работе над последним грандиозным замыслом — 42- частной (!) православной ораторией «Из литургической поэзии» для солистов, разных составов хора и симфонического оркестра. С 1989 г. так или иначе связано целых шесть «толстых» тетрадей (не считая маленьких тетрадок, блокнотов). Георгий Васильевич, вероятно, попеременно обращался к ним, но в разное время. К «Заметкам» он возвращался несколько раз. Судя по упоминанию о 100-летнем юбилее С. С. Прокофьева, записи велись в 1991 г. Последняя дата, указанная автором в одной из заметок этой тетради, — 5 мая 1993 г. Тетрадь все из той же последней «восходовской» серии, обложка коричневого цвета. Заполнен 61 лист. Шариковая ручка, паста разного цвета. Почерк Г. В. Свиридова. Публикуется впервые.

[1] См.: *Бирюков С.* Держащий землю: [Об исполнении «Реквиема» Дж. Верди солистами, хором и оркестром миланского театра «Ла Скала», Москва] Размышления после концерта//Правда. – 1989. — 25 октября. — № 298 (26016) — С.

3. Газета «Советская культура» указана Свиридовым ошибочно. Упоминаемая им рецензия была помещена в какой-то другой газете или журнале. Источник установить не удалось.

[2] Цит. по след. изд.: *Клюев Н.* Сочинения/Под общ. ред. Г. П. Струве и Б.А.Филиппова. Т. 1. Вступит, статьи Б.Филиппова и Г. Мак Вэя. — A. Neimanis Buchvertrieb und \ferlag, 1969. — С. 170—171.

[3] Думаю, что тут совместилось позднее неприятие искусства русского модерна с настроениями начала 1990-х гг. В это же время в разговорах с дядей мы часто возвращались к Прокофьеву и Свиридов говорил с восхищением о «Мимолетностях», называл их гениальными, в связи с тем же Первым фортепианным концертом (он выделял первые три концерта) заметил, между прочим, что «Прокофьев — великий *фортепианный* композитор XX века» наряду с Бартоком. Я знаю, как он ценил скрипичные сонаты Прокофьева, музыку оперы «Война и мир», ранние его вокальные произведения, «Гадкий утенок». Отношение к Прокофьеву у Свиридова в целом было ровным, уважительным, полагаю, что с ранних лет. И думаю, что в этом отношении к Прокофьеву, вероятно, немалую роль сыграло шостаковическое влияние.

[4] Из стихотворения А. Блока «Когда-то гордый и надменный...».

[5] Имеется в виду немецкий композитор, пианист, дирижер, педагог Игнац Мошелес (1794– 1870).

[6] *Федь Н.* Послание другу, или Письма о литературе// Наш современник.—1990.—№ 5.— С. 124—134 (продолжение, начало в № 4—5 за 1989 г.).

[7] *Солоневич И.* Дух народа (публикация И. Дьякова)// Там же, с. 144—179. Публикация главы из книги И. Л. Солоневича «Народная монархия».

[8] *Лобанов М.* В сраженьи и любви...//Там же, с. 162—178.

[9] *Агурский М.* Ближневосточный конфликт и перспективы его урегулирования//Наш современник. — 1990. — № 6. — С. 127—136; *Кожинов В.* Сионизм Михаила Агурского и международный сионизм//Там же, с. 136– 154.

[10] Под рубрикой «Не хлебом единым» в 6-м номере журнала «Наш современник» за 1990 г. помещены следующие материалы: *о. Владимир.* Предисловие//Там же, с. 155—157; *Васильева О., Кнышевский П.* Безмолвие/Там же, с. 157—158.

[11] Под рубрикой «Русская мысль» в 7-м номере журнала «Наш современник» за 1990 г. опубликованы две статьи Константина Леонтьева. Публикацию подготовила Татьяна Глушкова. С ее вступительной статьи, посвященной Константину Леонтьеву, открывается эта рубрика. См.: *Глушкова Т.* «Боюсь, как бы история не оправдала меня...»//Наш современник. — 1990. — № 7. — С. 139—154. Далее следует подборка статей Леонтьева «Национальная политика как орудие всемирной революции» (с. 155– 170) и «О всемирной любви. Речь Ф. М. Достоевского на пушкинском празднике» (с. 171– 184).

[12] *Жуков Дм.* Б. Савинков и В. Ропшин. Террорист и писатель//Наш современник. – 1990. – № 8. – С. 164– 177; № 9. – С. 157– 178.

[13] В рубрике «"Интернационалисты" — сами о себе. Перечтем имена на скрижалях» помещены следующие материалы: *Зарубежный М.* Евреи в Кремле//Наш современник. — 1990. —№ П. —С. 149—151; *Абрамович А.* Участие евреев в Вооруженных Силах СССР до войны с Германией// Там же, с. 151– 157.

[14] *Бикерман И. М.* Россия и русское еврейство//Наш современник. — 1990. — № 11. — С. 165—176 (перепечатка статьи из книги «Россия и евреи», изданной в Берлине в 1923 г.).

[15] *Бунин И.* Воспоминания. Предисловие Валентина Лаврова//Наш современник. – 1990.– № 11.– С. 177– 189.

[16] *Чусовитин П.* «Пиршество духа». Со скульптором Петром Чусовитиным беседует журналист Игорь Степанов//Наш современник. — 1990. — № 12.– С. 167–175.

[17] К 75-летию со дня рождения композитора у А. А. Золотова возникла идея создания новой редакции *Книги о Свиридове.* Приводимый список авторов, вероятно, относится к планировавшемуся сборнику.

[18] По всей видимости, речь идет о шедшем по второй программе телесериале «Район на Севере» (5 и 6 серии).

[19] Судя по определению даты (в конце 1950-х), Свиридов помнил продолжение истории фельетона Б. Протопопова и И. Шатуновского «Плесень», опубликованного в 1953 г. Этот фельетон неоднократно издавался позднее и имел продолжение. См.: *Стародуб А., Шатуновский И.* Еще раз о плесени//Комсомольская правда. — 1956. — 15 августа. — № 192. — С. 2.

[20] Сейчас трудно определить, о записи и трансляции какого концерта идет речь. В газетной афишке значится исполнение (по второй программе) «Музыкальных иллюстраций к повести А. С. Пушкина "Метель" и "Поэмы памяти Сергея Есенина". Но с Е. Светлановым записывался концерт, в котором исполнялась «Патетическая оратория». В бюллетене Телерадиофонда «Г. В. Свиридов. Информационный бюллетень киновидеоматериалов» (М., 1990) эта запись указана на с. 12: Г. Свиридов. «Патетическая оратория» — ЦТ, Главная редакция музыкальных программ, 1986 г., ВМЗ, I рулон, хронометраж 35 мин. 20 сек., цветной. Исполняют Е. Нестеренко, И. Архипова, Академический Большой хор Гостелерадио СССР п/у Л. Ермаковой, Государственный академический симфонический оркестр СССР. Дирижер — Е. Светланов. (Напротив указания состава исполнителей рукой Свиридова отмечено: «Замечат<ельная> запись».) О каких письмах идет речь, пока сказать трудно. Судя по следующему абзацу, одно из писем принадлежало перу композитора Р. С. Леденева.

[21] Имеется в виду «Альбом пьес для детей» (1948), посвященный Г. Г. Свиридову (см.: ПСП, № 290).

[22] Имеется в виду следующее сочинение Альфреда Шнитке: Концерт для смешанного хора. Стихи Григора Нарекаци из «Книги скорбных песнопений» (русский перевод Наума Гребнева). В шести частях (1984—1985). Свед. из кн.: *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. — М.: Сов. композитор, 1990. — С. 340.

[23] Отар Васильевич Тактакишвили.

[24] Имя Свиридова присвоено малой планете № 4075. Открыта 14 октября 1982 г. старшим научным сотрудником Института теоретической астрономии РАН Л.Г. Карачкиной в Крымской астрофизической обсерватории. Среднее расстояние от Солнца 452,8 млн км, период обращения вокруг Солнца (в годах) 5,26, средний диаметр планеты 13 км. Название планете присвоено 4 октября 1990 г. Свиридову об этом сообщил в 1992 г. в мастерской М. К. Аникушина «звездочет» Олег Николаевич Золотцев, действительный член Всесоюзного астрономо-геодезического общества АН СССР.

[25] Георгий Васильевич довольно точно цитирует по памяти редакторскую статью под заглавием «Праздник советской музыкальной культуры», опубликованную в газете «Ленинградская правда» от 21 января 1938 г. (№ 17 (6905), с. 4). Ср. с подлинным текстом статьи: «С большим творческим подъемом прошел 19 января симфонический концерт оркестра в составе профессоров и студентов Ленинградской консерватории. Присутствовавшие устроили овацию молодому композитору Г. В. Свиридову, студенту консерватории, концерт которого для фортепиано с оркестром исполнялся во втором отделении».

[26] Анна Михайловна Штример (1889—19...) – руководитель класса камерного ансамбля (с 1934), профессор (1940). Дата смерти неизвестна.

[27] Михаил Алексеевич Бихтер (1881—1947) — руководитель класса камерно-вокального ансамбля и оперного класса (1933—1947), профессор (1933), заслуженный деятель искусств РСФСР (1938).

[28] Адольф Бернгардович Мерович (1904—1953) — руководитель класса камерно-вокального ансамбля и концертмейстерского класса (1932—1950), профессор (1935).

[29] Сергей Сергеевич Апродов (1906—1971) — преподаватель камерного пения, доцент (1944).

[30] Людмила Яковлевна Грудина (р. 1913) – певица (меццо– сопрано), солистка Оперной студии Ленинградской консерватории, затем — Кировского театра, концертмейстер Ленинградской консерватории.

ТЕТРАДЬ 1989

В отличие от предыдущих эта «тетрадь для конспектов» фабрики «Светоч» формата А3 внешне напоминает блокнот. Обложка у нее картонная белого цвета с рисунком на лицевой стороне. Заполнено 27 листов из 90. Тетрадь не имеет ни номера, ни заглавия, она не датирована. Текст начинается прямо с фразы на первом листе: «Ремесло в любой области...» Шариковая ручка, паста разного цвета. Почерки Г. В. Свиридова и неустановленного лица (на л. 12—13). Фрагменты из этой тетради были процитированы мной в статье «Хоровая теодицея Свиридова» в 21-м томе Полного собрания сочинений композитора. Полностью текст этой тетради публикуется впервые с незначительными сокращениями.

[1] *Пушкин А. С.* Моцарт и Сальери, сцена II.

[2] С этой статьей Г. В. Свиридов познакомился по публикации в журнале «Наше наследие». — 1989. — № 3. — С. 81– 85.

[3] Этот пассаж является своеобразным, если можно так сказать, комментированным конспектом фрагмента воспоминаний И. Берлина «Встречи с русскими писателями». Сейчас трудно сказать, с какой из многочисленных журнальных перепечаток первой русскоязычной публикации воспоминаний Берлина (Slavica Hierosolymitana, 1981, vol. V—VI) был знаком Свиридов. Вышедшую позднее книгу «Воспоминания об Анне Ахматовой», где был опубликован этот фрагмент (М., 1991. С. 439—441), в библиотеке композитора обнаружить не удалось.

[4] Источник цитирования установить не удалось. Но такого рода высказывания вполне могли иметь место.

[5] В книге «Воспоминания об Анне Ахматовой» см. мемуарную статью Бориса Анрепа «О черном кольце» (с. 83—90). О поэте и мозаичисте Б. Анрепе, этой amour

de lonh Ахматовой, см.: *Найман А.* Рассказы об Анне Ахматовой//Новый мир. – 1989. – № 2. – С. 99– 100.

6 По всей видимости, Свиридов имеет в виду литератора Д. Бобышева. См. о нем в «Рассказах об Анне Ахматовой» А. Наймана (Новый мир. — 1989. – № 2. – С. 189).

7 Отец очень близкого друга юности Свиридова — Александра Шмырева, военного моряка. Я помню его, он со своей семьей жил в Ленинграде.

ТЕТРАДЬ 1989– 1990 (1)

Тетрадь 1989—1990 гг. не имеет заголовка. Запись начинается с указания даты: «24 мая 1989 г.». Тетрадь делится как бы на две неравные части. Вторая, меньшая, имеет свою дату и оглавление: «Октябрь 1990 года. Новые записи». Тетрадь вновь из «восходовской» партии, обложка — темно-коричневого цвета. Заполнено 44 листа из 96. Орудие письма — шариковая ручка с пастой разного цвета. Почерк Г. В. Свиридова. Текст публикуется впервые с незначительными сокращениями.

1 См.: *Радзинский Э.* Расстрел в Екатеринбурге//Огонек. – 1989. — Май. – № 21 (3226). – С. 4– 5, 30– 32.

2 Об этой беседе упоминается в «Ретроспекциях и заключениях (беседа с Робертом Крафтом)». См.: *Стравинский И. Ф.* Статьи и материалы. — М.: Музыка, 1973. – С. 79.

3 «Моя физиономия в интермедах видна» — из письма В. В. Стасову от <12?> июня 1874 г. (цит. по: *Мусоргский М. П.* Письма и документы. — М.; Л.: Музгиз, 1932. – С. 302).

4 Речь идет о сцене гадания Марфы из второго действия народной музыкальной драмы М. П. Мусоргского «Хованщина».

5 Имеется в виду ария Шакловитого из третьего действия оперы «Хованщина».

6 Мне не удалось установить, откуда взял эти сведения Свиридов. На всякий случай я обратился в Российский государственный архив социально- политической истории. Заместитель начальника отдела использования документов Елена Ефимовна Кириллова дала мне исчерпывающую информацию. Такого календаря за 1917 г. не сохранилось, да и вряд ли в тот уже поистине судьбоносный момент Ленин мог отмечать что-либо в календаре... Скорее всего, эта деталь могла остаться в памяти кого-либо из близких, с кем в то время тесно общался вождь пролетарской революции. Возможно, это легенда или выдуманная деталь кого-либо из литераторов, кто в годы перестройки писал «разоблачительные» книги о революции и Ленине. Таких книг в конце 1980-х — начале 1990-х гг. было много.

7 См. «Повесть о Левинэ» М. Л. Слонимского (1935).

8 Ошибка памяти. Эти слова произносит Петр Верховенский (см. роман «Бесы», ч. 2, гл. 8 «Иван-царевич»),

9 Об этом реальном факте биографии Анны Ахматовой см.: *Герштейн Э.* Тридцатые годы. — В кн.: Воспоминания об Анне Ахматовой. — М.: Сов. писатель, 1991. — С. 256—257. См. также: *Найман А.* Рассказы об Анне Ахматовой/Новый мир. – 1989. – № 1. – С. 192.

10 «Говорили, что Сталин лично направил за нею самолет, чтобы вывезти ее из осажденного и голодающего Ленинграда» (*Чапский Ю.* Из книги «На шестой земле». Цит. по изд.: Анна Ахматова. Requiem. — М.: Изд-во МПИ, 1989. — С. 173. См. также в «Записках об Анне Ахматовой» Лидии Чуковской: «И туда, в октябре 1941 года, приехала ко мне, эвакуированная самолетом из Ленинграда в Москву,

Анна Андреевна» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Кн. 1. 1938– 1941. – М.: Книга, 1989. – С. 190).

[11] Как и последующие два фрагмента, данное рассуждение является откликом на статью И. К. Архиповой, посвященной состоянию музыкальной культуры. Статья эта появилась в тот момент, когда высшим партийным и государственным руководством СССР было принято решение о реорганизации Хорового общества и преобразовании его в Музыкальное. Эта акция глубоко возмутила Свиридова, и в тот момент он был настроен против всех, кто к этой акции имел отношение, в том числе и к уважаемой им и ценимой певице И. К. Архиповой, которая должна была возглавить новое Музыкальное общество. См.: *Архипова И.* Аккорды и очаги//Сов. Россия. — 1988. – 22 июля. – С. 3.

[12] Ср. данные Свиридовым выше оценки Ахматовой как поэтессы и как человека со следующим его высказыванием, сохранившимся на аудиокассете. Передаю текст дословно, без литературной обработки: «Ахматова?! Да, это замечательная женщина. Я не очень любил ее ранние стихи, любовные там... Красивые стихи, салонная поэзия... Но это женщина — с биографией. Это потрясающая биография, феноменальная! Это феноменально прожитая жизнь!!! Для меня она великая поэтесса. Это великая поэтесса. Это феноменальная биография! Человек не в смысле самой... Другой человек стал... Это грандиозное отношение... Это трагическая жизнь, ужасная. И какая воля! Какая могучая сила женщины! Это потрясающий человек, да...» (Личный архив Г. В. Свиридова. Фонограммархив. Компакт-диск 3 серии Speech, файл 80-а, № 4.)

[13] Реакция Свиридова на появление романа-анекдота В. Н. Войновича (р. 1932) «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» в журнале «Юность» (1988. – № 12. – С. 16– 52; 1989. – № 1. – С. 34– 63; № 2.– С. 62– 74).

[14] Имеется в виду описанный генералом Максом Гофманом эпизод обеда, устроенного немцами в честь прибытия первой советской делегации в Брест-Литовск на переговоры 2 декабря 1917 г. См.: *Гофман М.* Записки и дневники 1914—1918. Пер. с нем. Предисл. нач. Военной академии им. Фрунзе Р. Эйдемана. — Л.: Изд-во «Красная газета», 1929. — С. 117. (Первая часть Дневников озаглавлена «Война упущенных возможностей».) По памяти воспроизводя этот эпизод, Свиридов допускает ряд неточностей. Во-первых, на этом обеде Троцкий не мог присутствовать, так как его не было в составе первой делегации. В состав руководства делегации входили Иоффе (он считался руководителем), Каменев, Сокольников и некая г-жа Биценко. Во-вторых, помимо рабочего и крестьянина, в состав делегации входили также матрос и унтер-офицер. В целом же атмосфера и поведение делегатов, представителей революционного народа, переданы верно.

[15] «На рынок! Там кричит желудок, /Там для стоокого слепца/Ценней грошовый твой рассудок/Безумной прихоти певца» (А. Фет. *Псевдопоэту.* Цит. по изд.: *Фет А. А.* Вечерние огни/Издание подготовили Д. Д. Благой и М. А. Соколова. — М.: Наука, 1971. — С. 77 (серия «Литературные памятники»).

[16] Неточность Свиридова. И Мясковский, и Щербачев как раз и были наиболее активными и влиятельными деятелями Ассоциации современной музыки. Однако, в наших постоянных разговорах на эту тему, Свиридов высказывал более спокойную и объективную оценку АСМ, вполне осознавая, что в Ассоциации все-таки были наиболее профессионально сильные композиторы, люди рафинированной культуры. К тому же он понимал, что своей культуртрегерской деятельностью и пропагандой современной музыки Запада они много сделали для дальнейшего

движения вперед самой современной русской музыки, у которой была опасность застыть в академизированном эпигонстве школы Римского-Корсакова или Чайковского.

ЗАПИСИ 1989– 1990, (1996)

Тетрадь не имеет номера, на первой странице сверху рукой Свиридова сделана надпись: «Мои записи 1989 г.». Записи велись в основном в 1989 и 1990 гг. Лишь в декабре 1996 г. тетрадь, что называется, подвернулась под руку и в ней на последней странице появились наброски текстов новогодних телеграмм. Тетрадь из той же «восходовской» партии. Из 96 листов заполнено 57. Шариковая ручка, паста разного цвета, почерк Г. В. Свиридова. Некоторые фрагменты из «Записей» были опубликованы в упоминавшихся ранее «Независимой газете» и журнале «Музыкальная академия». Полный текст «Записей» (с незначительными сокращениями) публикуется впервые.

[1] Имеются в виду постановление ЦК ВКП(б) СССР от 10 февраля 1948 г. «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели...» и постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. «Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий", "От всего сердца"...».

[2] Свиридов с иронией использует здесь расхожее слово, в своем роде слово-шибболет (пароль) постановления 1948 г., где речь шла о «формалистическом, антинародном направлении».

[3] Имеется в виду получивший широкий общественный резонанс фельетон «Плесень» Б. Протопопова и И. Шатуновского (см.: Комсомольская правда. — 1953. — 19 ноября. — № 273 (8753). — С. 3). Свиридов вспомнил этот фельетон не случайно. Дело в том, что в начале 1990-х гг. в «Независимой газете» появилась одна публицистическая статья, посвященная поэзии «шестидесятников». К сожалению, я не помню ни автора этой статьи, ни ее названия, но зато отлично помню, что там говорилось о «поколении плесени», на что обратил мое внимание дядя, читавший эту статью.

[4] Алексей Борисович Вульфов (р. 1963) — композитор, музыковед. Ведущий консультант Организационно-творческой комиссии (секция камерной музыки) СК СССР (1989—1992), заведующий эстетической кафедрой школы № 1349 г. Москвы.

[5] Краткая записка на память о фестивале отечественной хоровой музыки, который проводился с 23 января по 1 февраля 1990 г. в Москве. В проведении фестиваля принимали участие Министерство культуры СССР, Союз композиторов СССР и Всесоюзное музыкальное общество. Идея фестиваля принадлежала Г. В. Свиридову и отчасти сотрудникам организационно-творческой комиссии Союза композиторов СССР, главным образом А. В. Кочеткову и С. Р. Сапожникову. В пяти концертных залах Москвы было проведено 10 концертов при участии 13 хоровых коллективов из России, Латвии, Эстонии, Украины, Белоруссии, Армении, Грузии. На правах гостя приехал хор из Италии. Всего было свыше 1500 участников. Прошли заседания профессионального клуба хормейстеров (со всего Советского Союза), состоялась международная научно-практическая конференция, в которой принимали участие 23 иностранных ученых. Была организована прямая трансляция трех концертов фестиваля, запись в фонд радио всех концертов, проводились съемки документального кинофильма. Планировались выпуск серии грампластинок «По страницам фестиваля отечественной хоровой музыки», цикл радиопередач,

обзорные статьи и рецензии. Короче, размах фестиваля был необыкновенным, подобного рода демонстрация хорового искусства в нашей стране не имела себе равных. Концерты фестиваля проходили при полных залах и имели большой успех. Тем не менее в организации и проведении фестиваля Министерство культуры СССР и ВМО приняли минимальное участие, ограничившись подготовкой отдельных документов и проведением оргконференций. Руководство Союза композиторов откровенно устранилось от активного участия. В самый трудный подготовительный период, осенью 1989 г. Свиридов заболел и вся тяжесть работы упала на плечи молодых сотрудников СК СССР А. В. Кочеткова и А. Б. Вульфова. Им помогали композиторы В. И. Рубин, а на конечном этапе подготовки — А. Г. Флярковский. Но неотвратимо приближались события, приведшие к развалу страны. Тут уже было не до хорового искусства, не до музыки вообще... Постепенно об этом крупнейшем концертном событии в истории отечественной хоровой культуры стали забывать. Да и сам Свиридов под давлением событий «отгорел», отошел от горячо любимого им хорового дела и в дальнейшем уже не предпринимал никаких действий в этом направлении.

6 Борис Залманович Launch Диментман (р. 1929) — секретарь СК СССР по организационной работе (1988—1990), заместитель главного редактора газеты «Музыкальное обозрение».

7 Александр Георгиевич Флярковский (р. 1931) — композитор, народный артист России (1986), орден «Знак Почета» (1971), заслуженный деятель искусств РСФСР (1975). В то время секретарь Правления СК СССР. Действительный член Академии киноискусства «Ника», профессор.

8 Георгий Петрович Дмитриев (р. 1942) — композитор, лауреат премии Москвы (2000).

9 Александр Владимирович Чайковский (р. 1946) — композитор, заслуженный артист РФ. В то время секретарь Правления СК СССР.

10 Юрий Сергеевич Саульский (1928) — композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1978), орден Дружбы народов (1986). В то время член Правления СК СССР.

11 Владимир Ильич Рубин (р. 1924) – композитор, лауреат Государственной премии РСФСР (1972), заслуженный деятель искусств РСФСР (1977).

12 Александр Владимирович Кочетков (р. 1955) — в то время старший консультант Организационно-творческой комиссии, ведущий редактор художественного отдела Московской государственной академической филармонии.

13 Юрий Михайлович Мухин — руководитель организационно-обслуживающего отдела СК СССР.

14 Владимир Леонтьевич Щербак — председатель Международной комиссии СК СССР.

15 Владимир Федорович Логачев — консультант Международной комиссии СК СССР.

16 Сергей Романович Сапожников — сотрудник административного аппарата СК СССР.

17 Сергей Алексеевич Горячев — в конце 1980-х — до 1991 г. начальник Отдела снабжения Музфонда СССР.

18 Продолжение аналитического разбора прошедшего фестиваля.

19 Софья Константиновна Егорова (р. 1953) — журналист, член Союза журналистов РФ, начальник Отдела внешних связей и пресс-службы Центра

музыкальной информации и пропаганды советской музыки (Центрмузинформ) СК СССР (1988– 1990). Ныне директор Телевизионно-артистической фирмы «ТЕАТА».

[20] Не совсем ясно, о каком предполагавшемся участии музыковедов В. Келле и Т. Масловской идет речь. Они не были приглашены ни в качестве официальных критиков фестиваля, ни просто в качестве рецензентов. У Свиридова не было большого выбора, да и критиков, способных дельно писать о тонком хоровом искусстве, — раз, два и обчелся... Что касается равнодушного отношения к фестивалю со стороны руководства СК СССР, то здесь Свиридов абсолютно прав. После смерти композитора положение не только не изменилось, но и еще более усугубилось — хоровое искусство как было, так и остается изгоем в отечественной музыкальной культуре.

[21] Данный фрагмент является наброском ненаписанной статьи или выступления о концертах фестиваля и о звучавшей в концертах музыке.

[22] Цитата из рецензии на публикацию литературных трудов выдающегося русского ученого А. В. Чаянова. См.: *Сербиненко В.* «Словом, все было по-хорошему... »: А. В. Чаянов. Венецианское зеркало. Повести. — М.: Современник, 1989. 236 с.//Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 254– 256 (цитата — со с. 256).

[23] Продолжение наброска статьи по итогам хорового фестиваля.

[24] Один из вариантов русского перевода текста Сцены и арии Риголетто из второго действия одноименной оперы Верди.

[25] На сегодняшний день это едва ли не единственное письменное свидетельство существования замысла оратории, возникшего у Свиридова еще в 1950-е гг. (см.: ПСП, № 1).

[26] Часто встречающаяся на страницах тетрадей критика в адрес Хренникова не отражает ни всей гаммы довольно разнообразных чувств, которые вызывал у Георгия Васильевича неизменный первый секретарь Союза композиторов СССР, ни историю взаимоотношений этих двух выдающихся личностей. Во-первых, Свиридов при всех его обидах на реальные, а иногда мнимые вины все-таки уважал Хренникова как очень умелого организатора с гигантским опытом руководства, ценил его за его сметливость, за его незаурядный практичный ум, благодаря которому он сумел «пересидеть» не одного Генерального секретаря ЦК КПСС, среди которых были и такие, кто не хотел его видеть во главе руководства Союза композиторов. К тому же Свиридов всегда помнил, что Союз композиторов среди всех творческих союзов в годы сталинских репрессий пострадал менее всего, и в этом он видел заслугу Хренникова. Во-вторых, он ценил в нем композитора, считая, что он во много раз талантливее его противников, которых у Хренникова хватало. Свиридов ценил его ранние произведения, считал, что он подавал большие надежды, вспоминал, как они в молодости часто встречались, показывали друг другу свои сочинения, делились впечатлениями (ведь они — люди одного поколения, одной судьбы — оба из провинции, завоевывали столицы), как он был рефери в соревновании между Хренниковым и Соловьевым-Седым на написание романса на слова Есенина... Много всякого было на их общем жизненном пути, и, конечно, записи Свиридова не вмещают всего многообразия их взаимоотношений.

[27] Отклик на Пленум ЦК КПСС 25 апреля 1989 г., когда произошло решительное обновление состава Центрального комитета КПСС, а в отставку подали 75 членов ЦК, 24 кандидата в члены ЦК и 12 членов Центральной ревизионной комиссии. См.: Информационное сообщение о Пленуме Центрального комитета

Коммунистической партии Советского Союза// Правда. – 1989. – 26 апреля. – № 116 (25834). – С. 1.

[28] См.: *Емельянова И.* Москва, Потаповский... //Наше наследие. — 1990. — № 1. — С. 51—63. Ирина Ивановна Емельянова — дочь О. В. Ивинской, возлюбленной Б. Пастернака.

[29] Имеется в виду роман Б. Пастернака «Доктор Живаго».

[30] Неточная цитата по памяти. Имеются в виду известные слова, якобы принадлежащие Пушкину, которые знал Л. Н. Толстой. В воспоминаниях о своем отце С. Л. Толстой приводит эту фразу: «Он <Л. Н. Толстой> говорил, что иногда действующие лица у писателя поступают неожиданно для него самого. Как пример он приводил слова Пушкина, сообщенные одним из современников Пушкина: "Какова моя Татьяна, какую штуку выкинула! Отказала Онегину!" См.: *Толстой С. Л.* Мой отец в семидесятых годах. – Высказывания его о литературе и писателях. (Цит. по след. изд.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. — М.: Художеств. лит., 1978.– С. 218.)

[31] Пересказанная (Пастернаком) строка из «Евгения Онегина» Пушкина («Или разыгранный Фрейшиц/Перстами робких учениц»).

[32] Имеется в виду оценка, данная Блоком в отзыве для издательства «Всемирная литература» на пастернаковский перевод поэмы «Тайны» Гете (1920). В отзыве есть следующие слова, которые частично и приведены здесь Свиридовым: «Сам по себе перевод литературен, но пестрит очень многими выражениями, обличающими комнатность, неразвязанность переводчика; что-то кропотливое, домашнее, мало талантливое». (Цит. по изд.: *Блок А.* Полн. собр. соч. В 8 т. Т. 6. Проза 1918– 1921. – М.; Л.: ГИХЛ, 1962. – С. 469.)

[33] Строка из стихотворения Б. Пастернака *Нобелевская премия* (1959).

[34] Имеется в виду характеристика, данная Ариадной Эфрон хозяйке квартиры в Туруханске: «Бабка — старая потомственная кулачка». Цит. по публ.: Письма Ариадны Сергеевны Эфрон. Сост., текстол. и примеч. Р. Б. Вальбе//Нева. – 1989. – № 4. – С. 147.)

[35] *Мусоргский М. П.* Письма. – М.: Музыка, 1981. – С. 208.

[36] Там же, с. 217.

[37] Там же, с. 276.

[38] Из письма Л. И. Шестаковой в ночь с 28 на 29 октября 1874 г. — Там же, с. 150.

[39] Там же, с. 157. Свиридов цитирует с небольшими «погрешностями». У Мусоргского: «Великорусса я немножко знаю...».

[40] Там же, с. 159.

[41] У Мусоргского: «Раскаяние великое дело...». — Там же, с. 170.

[42] У Мусоргского: «Прочтя записки, почуял звук родной струны — обращение к образной, народной русской речи, к тому могучему слову, которое как будто намекнет, ан смотришь — уже и сказано...». — Там же, с. 82—83.

[43] Там же, с. 198– 199.

[44] Там же, с. 52.

[45] Строка из стихотворения А. Белого *Друзьям* (1907). См.: *Белый А.* Стихотворения и поэмы. — М.; Л.: Сов. писатель, 1966. — С. 249 (Библиотека поэта, большая серия).

[46] По-видимому, имеется в виду составленная Вадимом Кожиновым антология современной поэзии. См.: Страницы современной лирики/Сост. В. Кожинов. — М.: Детская литература, 1980. См. также примеч. 85 к Тетради 1978–1983.

[47] Ксения Михайловна Аствацатурова (1902—1969) вторым браком была за композитором Ю. В. Кочуровым, с которым Свиридов был в дружеских отношениях и Георгий Васильевич знал всю семью. В 1950 г. Ксения Михайловна помогла Свиридову попасть на лечение в Клинику нервных заболеваний при Военно-медицинской академии, где когда-то работал ее отец, известный военный врач, д-р медицины, профессор, руководитель кафедры нервных болезней Военно-медицинской академии М. И. Аствацатуров (1877—1936). Надежда Платоновна Аствацатурова (урожд. Гургенбекова; 1878—1965) — мать Ксении Михайловны. Ляля — Вера Ивановна Раздольская — дочь Ксении Михайловны от первого брака, была замужем за дирижером Джемалом Далгатом (1920—1992).

[48] Один из вариантов полного композиционного плана блоковского хорового цикла, замысел которого созрел у Свиридова в конце 1980-х гг. (см.: ПСП, № 66).

[49] Программа первоначального варианта хорового цикла «Песнопения и молитвы», составившего впоследствии первую часть этого цикла «Неизреченное чудо». См.: *Свиридов Г.* Полн. собр. соч. Т. 21. Песнопения и молитвы.

[50] Первоначальный замысел второй части хорового цикла «Песнопения и молитвы». См. там же.

[51] Один из первоначальных вариантов состава третьей части цикла «Песнопения и молитвы». См. там же.

[52] Набросок текста телеграммы дирижеру В. И. Федосееву.

[53] Вероятно, это набросок текста телеграммы А. В. Руцкому в ответ на его поздравление с днем рождения. Композитор переписывался с Руцким, что называется, «болел» за земляка, внимательно следил за его политической карьерой начиная с 1991 г.

ТЕТРАДЬ 1989– 1990 (II)

Вторая тетрадь 1989—1990 гг. не имеет заголовка. Запись начинается с фразы: «TV Обозреватели по искусству...». Судя по содержанию и отдельным датам, проставленным в тексте, тетрадь велась на протяжении преимущественно 1990- х. Правда, более ранняя датированная запись (14 апреля 1989 г.) находится ближе к концу тетради, в то время как запись от 27 февраля 1990 г. стоит на одном из первых листов тетради. На последнем листе имеется набросок текста поздравительной телеграммы митрополиту Питириму в связи с его семидесятилетием. Эта запись относится к 1996 г. Но она случайная и не имеет никакого отношения к основному содержанию тетради, поэтому мы сочли уместным эту дату не обозначать в заглавии данной тетради, чтобы не погружать читателя в дебри источниковедческих и хронологических проблем, тем более что они еще ждут своего дальнейшего исследования. Тетрадь из «восходовской» партии с обложкой темно-коричневого цвета. Заполнено 22 листа. Орудие письма – шариковая ручка с пастой разного цвета. Почерк Г. В. Свиридова. За исключением цитат из этой тетради, приводимых во вступительной статье к 21- му тому Полного собрания сочинений Георгия Свиридова, текст тетради целиком до сих пор не публиковался. Здесь публикуется с незначительными сокращениями.

[1] Это была первая поездка Свиридова в Париж. В приглашении композитора деятельное участие принимал Р. Гофман. Этой поездке посвящена отдельная маленькая записная книжка, сопровождавшая Г. В. Свиридова во время пребывания во Франции и хранящаяся в личном архиве композитора.

[2] Подобных слов ни в Дневниках, ни в Записных книжках Блока нет. Это вольное изложение некоторых глухих намеков в Записных книжках Блока за 1918 г., относящихся ко времени переговоров с немцами в Брест-Литовске и заключения Брестского мира. См., например, запись от 25 февраля: «Немцы взяли Псков и в 8-ми часах от Петербурга. Мира, по-видимому, не принимают. — Телефон от Р. В. Иванова. О взятии Пскова было известно еще вчера. Еще сомнительно, придут ли сюда (брать на себя 3 000 000 жителей)». Цит. по: *Блок А.* Записные книжки 1901—1920. — М.: Художеств. лит., 1963. — С. 390. Есть также отдаленный отголосок темы прихода немцев в статье Блока «Сограждане» (1918): «Как вы думаете, немцы придут?» Свиридов уловил (скорее, знал) бытовавшую среди части русской интеллигенции 1920-х гг. надежду на установление порядка немцами. Любопытно, что позднее, в 1941—1942 гг. Свиридов был невольным свидетелем разговора на рынке в Новосибирске крестьян, которые с надеждой ждали прихода немцев, о чем говорили почти не скрываясь. Об этом факте мне рассказал сам Свиридов в одном из наших разговоров середины 1980-х гг., когда он вспоминал о своей жизни в Новосибирске во время войны.

[3] В романе «По ком звонит колокол».

[4] Фрагменты письма Я. Полонского Л. Н. Толстому от 14 апреля 1898 г. Свиридов приводит по следующему изданию: Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями в двух томах. Т. 1. — 2– е изд., доп. — М.: Художеств. лит., 1978. – С. 321– 322.

ТЕТРАДЬ 1990 – 1991

Тетрадь не имеет ни номера, ни названия и не датирована автором. Начинается со слов: «Шостакович — цикл на слова Микеланджело...». Из запаса «восходовских» тетрадей. Обложка коричневого цвета, под запись использовано всего 19 листов. Шариковая ручка, паста разного цвета, почерк Г. В. Свиридова. Фрагмент из этой тетради, как и из предыдущей, использован мной во вступительной статье к 21-му тому Полного собрания сочинений Г. В. Свиридова. Целиком текст публикуется впервые с минимальными сокращениями.

[1] См.: Шостакович Д. Д. Сюита на слова Микеланджело Буонарроти. Сюита для баса в сопровождении фортепиано. Пер. А. Эфроса ор. 145, 1974 (вар. с камерным оркестром, ор. 145а).

[2] См.: Мусоргский М. Детская. Семь песен для голоса с оркестром. Слова Мусоргского М. Инструментовка Э. Денисова. Партитура. — М.: Музыка, 1984.

[3] Мусоргский М. Детская. Вокальный цикл. Слова М. Мусоргского. Оркестровая транскрипция Родиона Щедрина. Партитура. — М.: Музыка, 1976.

[4] См.: Грабовский Л. Две «Детские» (Транскрипции цикла Мусоргского для голоса с оркестром Эд. Денисова и Родиона Щедрина)//Сов. музыка. – 1989. – № 3. – С. 97– 101; нот. ил.

[5] См.: *Hofmann Michel– R.* La musique Russe des origines a nos jours — [Paris]: Buchet/Chastel, 1968. – Р. 259– 262.

[6] Речь идет об исполнении «Курских песен» в Нью-Йорке хором «Great choral society». См. заметку «"Курские песни" в Нью-Йорке» в газете «Известия» за 19 февраля 1984 г. (№ 50 [20761], с. 5).

[7] Насколько мне известно, в журнале «Наше наследие» поэтом Владимиром Лазаревым был подготовлен материал о Свиридове, но по неизвестным причинам публикация не состоялась. Очевидно, Свиридов писал эти строки, еще не зная решения вопроса о статье в «Нашем наследии».

[8] Имеется в виду статья Луиса Блуа «Музыка Георгия Свиридова». С незначительными сокращениями перевод этой статьи был опубликован в газете «Советская культура» 24 ноября 1983 г., № 40 (5772), с. 6.

[9] Дань богостроительству А. В. Луначарский отдал в начале XX в. См., например, его двухтомную монографию «Религия и социализм» (1908—1911) или такие работы, как «Атеизм» (1908) или «Мещанство и индивидуализм» (1909). Ленин подверг критике Луначарского в своей работе «Материализм и эмпириокритицизм». См.: Литературное наследство. Т. 80. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка. Доклады. Документы. — М.: Наука, 1971. Там же см.: *Щербина В. Р.* Ленин и Луначарский (с. 9—26).

[10] Говоря о современной поэзии, Бухарин первыми назвал А. Безыменского, Э. Багрицкого и М. Светлова. Сельвинского и Пастернака он выделил в отдельную группу вместе с Тихоновым и, «отчасти», с Асеевым как поэтов «очень крупного калибра». См.: *Бухарин Н. И.* Доклад Н. И. Бухарина о поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР. — В кн.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. – М.: Художеств. лит., 1934. – С. 479–503.

[11] Этот пассаж, как и последующие, представляет собой отклик Свиридова на монографию о его хоровом творчестве, предоставленную ему для ознакомления автором, музыковедом Ю. И. Паисовым. Несмотря на столь жесткий отзыв, Свиридов, насколько мне известно, все же ценил его аналитический дар, его познания в такой области, как хоровое письмо. Да и не в Паисове здесь дело. Здесь суровый приговор всей нашей отечественной науке о музыке.

[12] Надо сказать, что впоследствии, ближе познакомившись с музыкой композитора, Свиридов изменил свою точку зрения относительно Ю. А. Фалика. В библиотеке Свиридова хранится справочник Союза композиторов СССР (М.: Сов. композитор, 1987), в котором Свиридов писал краткие характеристики тем своим коллегам, с чьим творчеством он был знаком. На с. 164 над фамилией Фалика имеется следующая запись: «Музыкальный человек (не бесталанный!), есть и своя стихия для отбора. Яркости маловато».

[13] Эти строки писались до возвращения А. И. Солженицына в Россию.

ТЕТРАДЬ 1991

Тетрадь не имеет названия. Текст начинается с указания даты: «10 янв. 1991 г.». Писчий материал — все тот же, «восходовский», только обложка необычного малинового цвета. Тетрадь использована почти полностью, 91 лист. Шариковая ручка, паста разного цвета, почерк Г. В. Свиридова.

Думаю, что это один из наиболее интересных личных и, если так можно сказать, личностных документов эпохи «перестройки», писавшийся по следам событий. Фрагменты из этой тетради неоднократно публиковались в периодической печати и

использованы в моей вступительной статье к 21-му тому Полного собрания сочинений Георгия Свиридова. Полностью текст тетради публикуется впервые с незначительными сокращениями.

[1] В ту знаменательную для меня встречу в начале января 1991 г. я должен был решиться на переезд в Москву, куда звал меня дядя на открывавшуюся вакансию — должность директора Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Я долго колебался, потом как-то нерешительно согласился, но, в конце концов, совершил непростительную ошибку — испугался сделать этот шаг. Впрочем, после августа 1991 г. это уже было нереально, так как ни Министерства культуры СССР, ни самого министра (в смысле — должности), с которым была предварительная договоренность о моем назначении на работу в одном из учреждений культуры Москвы, уже не было. 10 января, как раз после утреннего горячего объяснения с дядей, мне было, откровенно признаться, не до общего, хотя и очень славного разговора...

[2] В 1980 г. фирма «Мелодия» выпустила альбом из двух пластинок под названием «Пушкин. Времена года» (1. Зимняя дорога. 2. Осень). На пластинке была записана литературно-музыкальная композиция В. С. Непомнящего, созданная на основе стихотворений Пушкина и ряда других поэтов в сочетании с музыкой Баха, Шостаковича и Свиридова. Альбом этот имел большой успех и быстро разошелся. Свиридов хотел помочь В. С. Непомнящему с переизданием. Но неумолимые события 1991 г. помешали этому.

[3] Михаил Владимирович Краснов (1926—1997) — композитор, заслуженный работник культуры РФ (1977), участник Великой Отечественной войны, имел орден Отечественной войны II степени, девять медалей, в том числе и «За победу над Японией». Доцент Муз.-пед. института им. Гнесиных. С 1971 г. работал в репертуарно-редакционной коллегии Управления музыкальных учреждений Министерства культуры СССР. С 1982 г. возглавил эту коллегию. Многие композиторы с уважением отзываются до сих пор о М. В. Краснове. Свиридов относился к нему с сердечной теплотой. Краснов обладал большим практическим опытом, и Свиридов часто советовался с ним по самым разным вопросам.

[4] После хорового пленума Свиридов несколько раз пытался привлечь внимание общественности к вопросу о состоянии отечественной хоровой культуры, судьба которой беспокоила композитора. Но 1991 г. был полон социально- политическими событиями, на фоне которых разговор о хоровом деле потерял всякий смысл.

[5] Работая над своим последним хоровым циклом «Песнопения и молитвы», Свиридов намеревался показать свои новые хоры на слова из православного обихода регентам. Отсюда обращение к крупнейшему знатоку и признанному специалисту, регенту Троице-Сергиевой лавры о. Матфею (Мормылю).

[6] Свиридов принимал участие в составлении нового ценника на хоровые произведения для закупочной комиссии при МК СССР. В духе времени в ценнике появились жанры, немыслимые для советского периода: литургии, мессы и пр. Композитор М. В. Краснов тогда возглавлял закупочную комиссию при Министерстве культуры РСФСР.

[7] Иван Сергеевич Вишневский — молодой тогда композитор, лауреат всесоюзных и международных конкурсов, журналист. Несколько молодых людей из «Гнесинки», выпускников, тянулись к Свиридову. Среди них был и композитор Алексей Вульфов, ученик Н. И. Пейко. Пейко был долгое время в очень близких

отношениях со Свиридовым. Позднее они как-то разошлись, но Пейко всегда высоко ставил талант Свиридова и свиридовская музыка постоянно звучала на занятиях в его классе. Из «Гнесинки» вышли и композитор Владимир Генин, и Михаил Аркадьев, замечательный музыкант. Георгий Васильевич относился к молодым с большой симпатией. По рекомендации Свиридова закупочной комиссией были приобретены два произведения Вишневского: кантата для смешанного хора с оркестром «Вечер на Украине» на слова А. М. Горького (по рассказу «Ярмарка в Голтве») и «Российской коммуне», песнопения для смешанного хора в сопровождении инструментального ансамбля на слова А. К. Толстого и С. А. Есенина.

[8] Свиридов очень высоко отзывался о ленинградском композиторе Алексее Захарове, ученике В. П. Чистякова. Ему нравились эти песни на слова Есенина, он считал их какими-то чистыми, незамутненными, родниковыми.

[9] Так никем и не написанную об этом замечательном малоизвестном, но талантливом композиторе... Отношу этот упрек и к себе самому.

[10] Вопрос о написании статьи о состоянии хоровой культуры все еще оставался актуальным для Свиридова зимой 1991 г. Он часто беседовал в это время на эту тему со своими коллегами-композиторами, с руководителями хоров, с чиновниками из Министерства культуры. По его просьбе я прислал ему свои тезисы для этой статьи (они сохранились в личном архиве композитора с его правками и замечаниями на полях). Из них, в частности, был приведен факт существования в США Русского хорового общества и сведение о намерения этого общества издать многотомную антологию русской духовной музыки.

[11] Среди многочисленных замыслов написания «литургической музыки» конца 1980-х — начала1990-х гг. у Свиридова существовала мысль тематического объединения отдельных песнопений в циклы. Здесь приводится один из композиционных планов «богородичного» цикла (см. мою вступительную статью «Хоровая "теодицея"Свиридова» в 21-м томе Полного собрания сочинений Г. В. Свиридова).

[12] В. В. Панченко в то время возглавлял Госконцерт СССР.

[13] Известная певица Нина Раутио (меццо-сопрано), тогда еще, кажется, солистка Малого оперного театра, незадолго перед описываемыми событиями начала января 1991 г. спела с большим успехом поэму «Отчалившая Русь» в Москве. Должны были состояться переговоры относительно будущих сезонов. Но 1991 г. был во многих отношениях роковым. Рушились государства, судьбы людей... Планы тоже рушились.

[14] Александр Сергеевич Дзасохов в то время был членом Политбюро и секретарем ЦК КПСС, ведал культурой.

[15] Ольга Евгеньевна Павловская была тогда заместителем директора по науке Музея им. А. Рублева. Она была увлечена идеей создания на базе музея большого научно-исследовательского центра по изучению и пропаганде всех видов искусств Древней Руси. У нее возникла мысль создать попечительский совет, в который она хотела пригласить видных людей, чей авторитет помог бы ей, как она полагала, в осуществлении ее замысла. В том числе она обратилась и к Свиридову. Из затеи с попечительским советом ничего не вышло, но научный центр несколько более скромного масштаба ей все-таки удалось создать. Как бывший проректор по научной работе вуза догадываюсь, чего ей это стоило...

[16] Словесное описание одного из вариантов музыкального текста заключительного хора из цикла «Песнопения и молитвы» (см.: *Свиридов Г.* Полн. собр. соч. Т. 21. Песнопения и молитвы (ч. V. Другие песни, № 7).

[17] Здесь и далее — несколько набросков и заготовок к статье о русской хоровой культуре.

[18] Речь идет об ответах в анкете, присланной редакцией известного издания Оксфордского университета из серии «Who is who in music».

[19] Интересная деталь акустического решения произведения для голоса соло (меццо-сопрано) с симфоническим оркестром *Мария приходит на могилу Христа:* «Предварившия утро яже о Марии...», которое должно было войти в большое сочинение ораториального типа «Из литургической поэзии» (см.: ПСП, № 102,238). О замысле ораториального произведения см. мою вступит, статью к публикации «Песнопений и молитв» в 21-м томе Полного собрания сочинений Георгия Свиридова.

[20] Одно из последних свиридовских «открытий» — Новосибирский камерный хор, привлекший внимание композитора.

[21] Я приехал к дяде из Крыма, где отдыхал, 30 августа, и мы вместе с ним на даче в Жуковке смотрели по телевизору концерт «победителей» у Васильевского спуска. Нас обоих поразила чудовищная безвкусица, какая-то безудержная вакханалия, ликующее торжество черни. Дикторы всех каналов наперегонки соревновались в остроумии по поводу показа балета «Лебединое озеро» 19 августа, и казалось, что этот балет был им ненавистен ничуть не меньше советского строя, гибель которого они восторженно приветствовали... Новые революционеры апеллировали к чувствам толпы, заигрывая с ней. На Васильевском спуске мы видели именно толпу, Россия, народ, как обыкновенно, — безмолвствовали. Если говорить точнее, то все, что произошло в августе 1991 г., смогло произойти благодаря тому, что народ в тот момент просто молча отстранился от происходящего. Помню, после окончания трансляции концерта Свиридов сказал: «Если новая власть пришла с *подобным,* то она не сможет удержаться надолго...»

[22] Судя по контексту (см. предшествующий перед этим текст, озаглавленный «22 августа»), это набросок письма, адресованного М. С. Горбачеву. Письмо было написано и послано. Это подтвердил мне в личной беседе сам Михаил Сергеевич Горбачев.

[23] Перефразированные слова из дневниковых записей Ф. М. Достоевского за 1881 г. У писателя: «Жид и банк господин теперь всему: и Европе, и просвещению, и цивилизации, и социализму. Социализму особенно, ибо им он с корнем вырвет христианство и разрушит ее цивилизацию. И когда останется лишь одно безначалие, тут жид и станет во главе всего» *(Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. – Л.: Наука, 1984. Т. 27. – С. 59).

[24] Имеется в виду баллада «Судья Горба» (1933), известная также под названием «Судья ревтрибунала».

[25] Судя по содержанию, это набросок письма В. С. Непомнящему, отклик на его статью в журнале «Новый мир». См.: *Непомнящий В.* Вне суеты [Рецензия на кн.] Музыкальный мир Георгия Свиридова — М.: Советский композитор, 1990, 222 с.// Новый мир. – 1991. – № 2. – С. 252– 253. (В рубрике «Книжное обозрение».) В беседе с В. С. Непомнящим мне удалось выяснить, что Георгий Васильевич так и не отправил это письмо.

[26] Я очень хорошо помню, что в 1970—1980-е гг. Свиридов не без интереса слушал зарубежную эстрадную песню, рок-музыку, в том числе и Битлов по радиоприемнику. В 1991 г. «плотина» была уже прорвана и Россию затопила мутная волна массового искусства, преимущественно англо-американского производства. В этой ситуации у Свиридова возникает иная оценка всего явления масскультуры и, в частности, песен Дж. Леннона и П. Маккартни. К тому же негативная оценка его здесь в немалой степени связана с просмотром фильма, нежели собственно с музыкой. Не говорю уже о его настроениях и его видении жизни в это время...

[27] Свиридов очень внимательно следил за политическими событиями 1991 г. Выдвигавшаяся в то время официальная версия путча ГКЧП и всех последующих событий вплоть до распада СССР, к чему уже явно шло дело, вызывала у него большие сомнения. Отсюда — подобного рода исторические аллюзии.

[28] Речь идет о палестино-израильской конференции, проходившей в октябре 1991 г. в Мадриде.

[29] Имеется в виду Г. Х. Попов.

[30] Сокращенно от названия романа А. И. Солженицына «Раковый корпус».

[31] Увы, малоприятная для меня миссия объяснять эту резкую реплику в адрес очень почтенного человека, с которым Свиридов был в хороших, дружеских отношениях. Они были давно знакомы, им приходилось много раз участвовать во всякого рода мероприятиях, съездах, комиссиях. В последний раз они встречались на заседаниях Российского фонда культуры, когда его возглавлял Лихачев и куда, кажется, по его инициативе был приглашен Свиридов. Свиридов регулярно читал труды ученого, мы часто говорили о нем с дядей, и я до сих пор помню его слова о том, что пока в Ленинграде есть Лихачев, город может считаться мировым культурным центром. В начале 1980-х гг. режиссер Галина Нечаева снимала на ленинградском телевидении передачу, посвященную диалогу ученого и композитора. Они выступили вместе в «Литературной газете» (см.: Академик Д. С. Лихачев — композитор Г. В. Свиридов. Ощущать себя в столетиях. Диалог записала Галина Нечаева//Литературная газета. – 1982. – 24 ноября. —№ 47 (4905). – С. 8). Композитор всегда приглашал ученого и его супругу Зинаиду Александровну на свои авторские концерты, и Дмитрий Сергеевич, пока позволяло здоровье, посещал их. В 1994 г. Г. М. Нечаева снимала телефильм, посвященный 90-летию со дня рождения Лихачева, и приезжала в Жуковку, чтобы заснять выступление Свиридова. Как говорит сама Нечаева, «Георгий Васильевич не только произнес вдохновенную речь о Дмитрии Сергеевиче, но и размышлял в связи с его юбилеем о судьбе и о предназначении России» (после ухода Нечаевой с телевидения исходный материал и сам фильм, как водится, «размагнитили»).

...Их развели события 1991 г. и последующих лет. Особенно тягостное впечатление на Свиридова произвело подписанное Лихачевым небезызвестное обращение по следам событий осени 1993 г. О «милости к падшим» победителя в том обращении, как известно, подписавшие его не призывали...

[32] В одном из блокнотов сохранилась следующая запись Свиридова за 1993 г. : «...Булгаков, которого я узнал очень давно, еще в 20-е годы, через "юмористические рассказы" "Похождения Чичикова в Советской России", "Роковые яйца", кстати, Рокк-чекист из повести откликнулся литературным псевдонимом Вс. Меркулова (заместителя Берии). Он писал пьесы, и две из них были поставлены в Малом театре (увы!)». Речь идет о небезызвестном Всеволоде Николаевиче Меркулове, сотруднике Л. П. Берия, в конце тридцатых годов — зам. наркома внутренних дел

СССР. Его литературный «дар» Берия оценил еще в начале своей карьеры в Грузии. Как драматург под псевдонимом «Всеволод Рокк» предлагал свои пьесы разным театрам. Одна из упоминаемых Свиридовым пьес «Инженер Сергеев», посвященная разоблачению «фашистских прихвостней», шла в Малом театре во время войны.

ТЕТРАДЬ (1989), 1994

Тетрадь без названия, на первом листе проставлена дата: «16 октября 1989». Однако, кроме списков сочинений на первых четырех листах, с 1989 по 1994 г. тетрадь, по всей видимости, не использовалась. Основной массив записей относится к 1994 г., он и составляет главное содержание тетради. Поэтому мы решили датировать эту тетрадь 1994 г., отметив в скобках начальную дату. Эта тетрадь в известной мере последняя. Она и по настрою мыслей — финальная. После 1994 г. Георгий Васильевич перестал вести систематические записи — он понимал, что отпущенное ему Богом время уже стало измеряться минутами и что эти минуты нужно посвятить главному делу своей жизни, тому, что стало его судьбой — музыке...

Тетрадь — все из той же знакомой нам партии «восходовской» продукции с характерным коричневым переплетом. Всего заполнено 17 листов. Паста разного цвета, почерк Г. В. Свиридова. Впервые текст тетради был опубликован (с купюрами) в альманахе «Медный всадник» (2001. — № 8. — С. 97—100). Полностью текст тетради публикуется впервые с незначительными сокращениями.

[1] Один из редких *датированных* списков произведений, вошедших позднее в последние циклы Свиридова: *Песнопения и молитвы* и *Из литургической поэзии* (1980—1997). См.: *Свиридов Г.* Полн. собр. соч. Т. 21. Песнопения и молитвы. Для смешанного хора без сопровождения. Слова из литургической поэзии. Авторская редакция с исполнительскими коммент. В. А. Чернушенко. Общ. ред., вступит, статья А. С. Белоненко. – М.; СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. Там же см. мою вступит, статью «Хоровая "теодицея" Свиридова». См. также ПСП, № 101, 102.

[2] Один из композиционных планов кантаты на слова Н. Рубцова «Золотой сон» (см.: ПСП, № 222 и 223).

[3] Впоследствии эта духовная песня входила в состав незавершенных цикла на слова Н. Клюева и кантаты «Русская природа» на слова русских поэтов. См.: «Духовные стихи старообрядческого толка» для солистов, хора мальчиков, мужского и смешанного хоров без сопровождения и в сопровождении симфонического оркестра или отдельных музыкальных инструментов и др. (см.: ПСП, № 103, 226, 245).

[4] Как и последующая запись, эта представляет собой один из многочисленных вариантов композиционного плана большого произведения на слова А. Блока, о котором уже шла речь выше. См. «Большой Блок» (ПСП, (№ 250).

[5] В личном архиве композитора сохранилось большое число рукописей и звукозаписей с вариантами музыкального текста элегии «Выхожу один я на дорогу» на стихи М. Ю. Лермонтова. Свиридов постоянно возвращался к этому произведению, но так и не завершил его (см.: ПСП, № 117,251).

[6] Один из редких списков композиционного плана незавершенной кантаты на слова пушкинских эпиграмм. Первоначально это сочинение должно было войти в состав концерта для хора «Пушкинский венок» (1978). Кантата сохранилась

частично в рукописях, а более полно — в звукозаписи авторского исполнения. Кроме кантаты существовал замысел сочинения под следующим названием: «Четыре эпиграммы: для баса соло, смешанного хора и симфонического оркестра» (см.: ПСП, № 60). Представленный в этой тетради план кантаты совмещает некоторые названия, которые в нотах существуют раздельно (ср. план кантаты «Бич Ювенала» в ПСП, № 59 с планом «Четырех эпиграмм»). Сопоставляя с текстами в нотах, можно в основном представить, какие стихотворения Свиридов положил в основу данного плана: «Бич Ювенала» — «О муза пламенной сатиры...»; Графиня Орлова — «Благочестивая жена душою Богу предана...»; «Три цензора» — «Тимковский царствовал...»; из Четырех эпиграмм здесь представлены: «Булгарин» — «Не то беда, что ты поляк...»; «Царь Александр I» — «Воспитанный под барабаном...». Единственную загадку представляет собой четвертый номер: Уваров — «Вот злодеев покровитель...». То ли это ошибка памяти, то ли мы имеем дело с какой-то редакцией поэтического текста, так как у Пушкина есть эпиграмма на кн. А. Н. Голицына, начинающаяся следующей строкой: «Вот Хвостовой покровитель...», но нет ни эпиграммы на С. С. Уварова, ни текста, начинающегося строкой: «Вот злодеев покровитель...» (Кстати сказать, в Четырех эпиграммах Свиридов намеревался использовать именно подлинный пушкинский текст.)

[7] Один из вариантов циклического произведения для баса с симфоническим оркестром под названием «Из Пушкина» (см.: ПСП, № 227). В основе поэтических текстов лежат следующие стихотворения: «Старость»: «Поредели, побелели кудри — честь главы моей...»; «Гробница Кутузова»: «Перед гробницею святой...»; «Памятник»: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»; «Вечер у сводни»: «Сводня грустно за столом...».

[8] Скорее всего, это наметки плана совершенно неизвестного сочинения для меццо-сопрано с оркестром.

[9] Точно так же это один из вариантов плана какого-то большого сочинения для двух солистов, хора и оркестра.

[10] Имеется в виду цикл романсов для голоса в сопровождении фортепиано на слова А. С. Пушкина (1935).

[11] «Поэма памяти Сергея Есенина» для тенора, смешанного хора и большого симфонического оркестра на слова С. Есенина (1956).

[12] Юрочка — Г. Г. Свиридов, сын Г. В. Свиридова (см. также примеч. 54 к Тетради 1972—1980). У Г. Г. Свиридова была болезнь почек (пиелонефрит), последние годы он преподавал в Японии, многое сделал для пропаганды творчества своего отца. Сын скончался от сердечной недостаточности за неделю до смерти отца. Георгий Васильевич, сам бывший уже при смерти и последнюю неделю находившийся почти без сознания, так и не узнал о смерти сына...

[13] Его Святейшество Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексий II, в миру Алексей Михайлович Ридигер (р. 1929). Его Святейшество знал Свиридова лично, общался с ним, ценил его как творца, мыслителя. После кончины композитора Его Святейшество отслужил панихиду по нему в храме Христа Спасителя. Я бесконечно благодарен Его Святейшеству за то, что он удостоил благословения подготовку и выход в свет 21-го тома Полного собрания сочинений Г. В. Свиридова, посвященного последнему сочинению композитора — хоровому циклу «Песнопения и молитвы». См.: Первосвятитель. Посвящается 10-летию Патриаршей интронизации и 50-летию священнослужения Святейшего Патриарха

Московского и всея Руси Алексия П. — М.: Международный православно-просветительский центр при Московской патриархии, 2000.

[14] Иоанн, митрополит Ленинградский и Ладожский, в миру Иван Матвеевич Снычев (1927—1995). В моей памяти остался эпизод встречи митрополита Иоанна со Свиридовым в Большом зале Филармонии, куда я пригласил иерарха на петербургскую премьеру «Песнопений и молитв» в 1993 г. Концерт проходил в рамках Пасхального фестиваля, который митрополит благословил, в том числе и заключительный концерт духовной музыки в Казанском соборе, что было необычным делом на Руси... После исполнения «Песнопений и молитв» состоялся довольно продолжительный разговор, в котором митрополит высказал свое отношение к новому произведению, свое представление о традиции церковно-певческого искусства. Помню, что владыка выговаривал композитору за то, что он отступил от правила сохранения неизменными литургических текстов, за неправильные ударения в некоторых словах. Не думаю, что со всем, о чем говорил митрополит, композитор был согласен. Тем не менее Свиридов относился с большим почтением к митрополиту Иоанну, его воззрениям, разделял его озабоченность судьбой православия в России.

[15] Эльза – жена Г. В. Свиридова Э. Г. Свиридова. См. о ней примеч. 74 к Тетради 1972– 1980.

[16] Имеется в виду публикация статьи Ольги Томпаковой «Иду сказать людям, что они сильны и могучи...». Учение А. Н. Скрябина и современные ему философы //Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 180– 185. Фотография: портрет рыцаря Жиля де Пре (sic!) помещена на с. 182.

[17] Ю. И. Селезнев (1939—1984) скончался от сердечного приступа в номере гостиницы во время командировки в ГДР. Ю.И. Селиверстов (1940—1990) — тоже от сердечного приступа во время купания в Черном море.

[18] Имеется в виду двухтомник «...Из русской думы». — М.: Роман-газета, 1995. В книгу вошли портреты и фрагменты из писем, рецензий, литературных произведений и научных трудов А. С. Пушкина, П. Я. Чаадаева, Н. В. Гоголя, Ф. И. Тютчева, Ф. М. Достоевского, М. П. Мусоргского, Л. Н. Толстого, А. А. Блока, С. А. Есенина, А. А. Григорьева, И. С. Аксакова и других выдающихся русских писателей, мыслителей. В московской квартире Свиридова сохранились портреты самого Георгия Васильевича и В. А. Гаврилина, выполненные Ю. И. Селиверстовым.

[19] Во Второй симфонии Шостакович использовал слова А. Безыменского. См.: Вторая симфония, «Посвящение Октябрю» с заключительным хором на слова А. Безыменского. Для оркестра и хора. Си мажор. Одночастная. Соч. 14 (1927). В Третьей симфонии — слова С. Кирсанова («В первое, первое мая брошен в былое блеск...»). См.: Третья симфония. «Первомайская» с заключительным хором на слова С. Кирсанова. Для оркестра и хора. Ми-бемоль мажор. Одночастная. Соч. 20 (1929). Насколько известно, у Шостаковича на слова М. Светлова есть всего лишь Две песни для голоса с ф-но («Колыбельная» и «Фонарики»), соч. 72 (1945). Последняя песня была использована Шостаковичем в его оперетте «Москва, Черемушки» (1958). Поэтому в данном случае высказывание Свиридова, что Светлов — поэт Шостаковича, явно не точное, пристрастное. Что касается ранних симфоний, то известно, что Д. Д. Шостакович сам считал их не столь удачными, чисто экспериментальными сочинениями.

[20] Фэкс – Фабрика экспериментального актера, открытая Г. Козинцевым и Л. Траубергом в Ленинграде в 1920-е гг. Актеры, обучавшиеся на этой фабрике, назывались фэксами.

[21] Сам Георгий Васильевич в 1930-е гг. был большим поклонником «левого» искусства, а что касается опер Шостаковича, то он знал их хорошо и память о них пронес через всю свою жизнь. В одном из многочисленных разговоров на эту тему (примерно в середине 1980-х), Свиридов со вкусом и энтузиазмом говорил о блестящей оркестровке «Носа» (в это время он вновь вернулся к изучению партитуры оперы), о комических же эффектах говорил с легкой, безобидной усмешкой, как о своеобразном проявлении неуемной молодости Шостаковича. Оперу «Леди Макбет Мценского уезда» Свиридов знал не просто очень хорошо, а досконально, играл страницами из нее наизусть и отмечал все достоинства и недостатки первой редакции. Он ценил спектакль в МАЛЕГОТе, считая его лучшим, находя в нем большее соответствие сценического воплощения «натурализму» самого замысла. Кстати сказать, он считал более удачными, соответствующими стилю музыки либретто и литературный текст первой редакции, отмечая при этом в ней перегруженность оркестровой партии. Между прочим, я запомнил из его слов, что относительно партии ударных в «Носе» Дмитрий Дмитриевич обращался к Самосуду и дирижер дал дельные советы, которыми Шостакович воспользовался.

Нравственное осуждение содержания оперы «Катерина Измайлова» у Свиридова на склоне лет имеет свою культурную традицию, восходящую в конечном итоге к христианской морали, которой была пропитана великая русская культура, взрастившая Свиридова. Но были и другие влияния.

Примечательно в этом смысле употребленное здесь выражение «цинизм». Именно этим словом охарактеризовал Б. В. Асафьев представленные на экзамене по композиции в 1935 г. ранние фортепианные прелюдии Свиридова, отмечая влияние на юного композитора молодого Шостаковича. (Об этом после экзамена рассказал Юрию Свиридову декан теоретико-композиторского отделения Центрального музыкального техникума С. Н. Богоявленский.) Как мне рассказывал сам Свиридов, Асафьев и В. В. Щербачев относились к творчеству Шостаковича достаточно критически, если не сказать ревниво. Они надеялись, что лидером новой русской музыки станет ученик В. В. Щербачева Гавриил Попов, ровесник Шостаковича. Шостакович же был, как известно, учеником М. О. Штейнберга. В противостоянии Штейнберга и Щербачева отразилась долгая, незатухающая борьба двух школ, двух направлений, возникших в Петербурге еще на заре XX в., продолжавшаяся после революции. Это противостояние образовало полюса напряжения в ленинградской музыкальной жизни в целом, и, между прочим, эта соревновательность и создавала условия для прогресса, обеспечивала движение вперед. Это очень важно для понимания истории советского периода русской музыкальной культуры, так как до сих пор известные критические замечания Асафьева в адрес Шостаковича пытаются объяснить лишь конъюнктурой, сложившейся после появления известной статьи «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда» в 1936 г.

Указатель личных имен и названий